Periodice 326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 16 BUCUREȘTI Nr. 2

8169/2

1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
ION GOLIAT

Membri :

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCACIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ

Secretar de redacție :

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente se primesc la Întreprinderea de comerț exterior „Libri", Căsuța poștală 134—135, București, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

« *La revue d'etnographie et de folklore* » paraît 6 fois par an.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea de comerț exterior « Libri », Boite postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 16 — 1971 — Nr. 2

SUMAR

STUDII

Pag.

GHIZELA SULIŢEANU — Muzica baladei „Meşterul Manole" — coordonate tipologice ale unei structuri muzicale lirico-narative. 97

SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU — Probleme semiotice în cercetarea folclorului 117

RADU RĂUTU — Tehnica analogiei în poezia de incantaţie 123

CONSTANTIN COSTEA — Probleme metodologice în cercetarea „jocurilor de învîrtit" 133

MATERIALE

GEORGETA MORARU-POPA — Grădinăritul în microzona Orşova 141

NOTE ŞI DISCUŢII

ION VLĂDUŢIU — Călătorie de studii în R. F. a Germaniei 149

TIBERIU ALEXANDRU — Cronica discului 153

RECENZII

I. MUŞLEA şi O. BÎRLEA — *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Buc., Ed. Minerva, 1970 (*I. Taloş*) 167

SABINA CORNELIA STROESCU — *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, Buc., Édition de l'Acad. de la Rép. Soc. de Roumanie, 1969 (*Iordan Datcu*) 169

TACHE PAPAHAGI — *Paralele folclorice. Traduceri din poezia populară greacă*, Buc., Ed. Minerva, 1970 (*Nicolae Saramandu*) 170

IOSIF HERŢEA — ALMÁSI ISTVÁN, *245 melodii de joc*, Editura Casa creaţiei populare Tîrgu-Mureş, 1970 (*Adrian Vicol*) 174

Rev. etn. folc. Tom. 16, nr. 2, p. 95–180, Bucureşti, 1971

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

Inv. 8169

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 16 — 1971 — Nr. 2

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

GHIZELA SULIȚEANU — La musique de la ballade « Maître Manole » — coordonnées typologiques d'une structure lyrico-narrative 97

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU — Problèmes sémiotiques dans l'étude du folklore 117

RADU RĂUTU — La technique de l'analogie dans la poésie d'incantation . . . 123

CONSTANTIN COSTEA — Quelques problèmes méthodologiques sur la recherche des « danses à pirouettes » 133

MATÉRIAUX

GEORGETA MORARU-POPA — Le jardinage dans la micro-zone d'Orșova . . 141

NOTES ET DISCUSSIONS

ION VLĂDUȚIU — Voyage d'étude en Allemagne Fédérale 149

TIBERIU ALEXANDRU — Chronique du disque 153

COMPTES RENDUS

I. MUȘLEA et O. BÎRLEA — *Typologie du folklore des réponses aux questionnaires de D. P. Hasdeu* (*Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*) Buc., Ed. Minerva, 1970 (*I. Taloș*) 167

SABINA CORNELIA STROESCU — *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, Buc., Ed. Academiei, 1969 (*Iordan Datcu*) 169

TACHE PAPAHAGI — *Parallèles folkloriques. Traductions de poesie populaire grecque* (*Paralele folclorice. Traduceri din poezia populară greacă*), Buc., Ed. Minerva, 1970 (*Nicolae Saramandu*) 170

IOSIF HERȚEA — ALMÁSI ISTVÁN — *245 Mélodies de danses populaires* (*245 melodii de joc*), Editura Casa creației populare Tîrgu-Mureș, 1970 (*Adrian Vicol*) 174

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA BALADEI „MEȘTERUL MANOLE" — COORDONATE TIPOLOGICE ALE UNEI STRUCTURI MUZICALE LIRICO-NARATIVE*

GHIZELA SULIȚEANU

În stadiul actual al cercetărilor asupra baladei, apare necesară echilibrarea disproporției existente în folcloristica internațională între vastitatea materialului bibliografic literar [1] și numărul restrîns al studiilor muzicale [2].

În accepția termenului „baladă" adoptat de către cercetătorii literaturii populare [3], se cere o mai precisă conturare a laturii muzicale, privind ceea ce caracterizează în primul rînd o structură specifică, în afara realizării baladei pe melodiile unor alte genuri sau categorii folclorice [4].

---

* Această temă a fost comunicată sub titlul *Les caracteristiques musicales de la ballade „Maître Manole"* (*le sacrifice de l'enmurement chez le peuple roumain*) la Congresul al XIII-lea S.U.F.Y. ținut la Jayce, R. F. Iugoslavia, sept. 1968.

[1] Dintre acestea se pare că cea mai mare parte o dețin lucrările avînd ca temă „jertfa zidirii", despre care — începînd din anul 1815, data recenziei lui Iacob Grimm la publicația lui Vuk Stefanovič Karadzič *Mala prostonarodna slaveno-serbska pesnorica*, apărută în „Wiener Allgemeine Literaturzeitung", și pînă la lucrarea lui A. Fochi *Versiuni extrabalcanice ale legendei despre „jertfa zidirii"*, în „Limbă și literatură", vol. XII, 1966, p. 373—418, din care cităm: „la vechea bibliografie a motivului, însumînd aproape două sute de contribuții științifice apărute în veacul trecut și în primele patru decenii ale secolului nostru, [se adaugă] o literatură nouă, bogată și expresivă, care singularizează motivul și face din el una dintre temele cele mai studiate din folcloristica mondială" — putem spune astăzi că numărul depășește cu mult două sute de lucrări.

[2] Puținele melodii prezentate în unele publicații de studiu literar sau chiar în volume de folclor muzical nu sînt analizate în special. Există însă valoroase contribuții aduse problemelor muzicii baladelor de către cercetătorii: Bela Bartok, *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York, Columbia University Press, 1951; Samuel Baud-Bovy, *Études sur la chanson cleftique*, Athènes, 1958; Raina Katzarova, *L'Etat actuel du récitatif épique de la Bulgarie*, Sofia, 1947, și Emilia Comișel, *Recitativul epic al baladei*, în „Muzica", 1954, nr. 6 (supliment).

[3] „Balada este cîntecul povestitor de ascultare, cîntec prin excelență eroic și amplu, despre acțiuni vitejești sau senzaționale, cu personaje înfățișate în desfășurarea vie a unui subiect adecvat" — Al. Amzulescu, *Balade populare românești*, vol. I, București, Edit. pt. literatură, 1964, p. 36.

[4] Ne referim aici la prezența textelor specifice baladei în repertoriul muzical al obiceiurilor sărbătorilor de iarnă (colinde, plugușor), în cîntecele obișnuite, în cîntecele „de strigat" sau în melodiile instrumentale de joc. Este posibil ca unele dintre aceste teme literare să fi luat naștere în chiar cuprinsul genului respectiv, însă pentru înțelesul propriu-zis al termenului baladă — corespondentă unui anumit timp — numai o categorie muzicală, avînd o anume structură, rămîne specifică.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 2, p. 97—116, București, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

De aceea, vom începe prin a face următoarele considerații.

a) Unitatea structurală a unui gen folcloric, exprimată prin îmbinarea elementelor de morfologie ale textului și muzicii, reprezintă unul din aspectele inițiale ale evoluției, un stadiu primar cînd fenomenul respectiv se manifestă numai în cuprinsul acestei unități.

b) În decursul evoluției fenomenului pot apărea unele schimbări ale vieții sociale care să afecteze fundamental structura funcțională și morfologică a genului folcloric.

c) Elemente dintr-un stadiu inițial pot fi detectate — în cazul cînd unitatea structurii poetico-muzicale nu mai există decît sporadic — prin raportarea la funcționalitatea principală a fenomenului studiat; spre exemplu, melodia unei balade, prezentă în repertoriul instrumental de dansuri din folclorul românesc, nu poate fi decît o apariție mai nouă în timp, deoarece o mai putem raporta la variantele respective cu text, care îi conferă aparența originară la grupul baladei.

d) Muzica pare să urmeze o evoluție mai lentă decît textul cu care se însoțește. De aceea, atunci cînd găsim un material avînd textul și muzica specifice baladei, acesta trebuie situat — la o eventuală operație de cronologizare — într-un stadiu anterior acelor exemplare în care fie textul, fie muzica fac parte din categorii folclorice diferite.

e) La poporul român se mai poate observa cum pe melodica specifică de baladă nu se întîlnesc texte din alte categorii folclorice.

f) Și, în sfîrșit, în balade apar unele particularități de structură muzicală sau poetică ce, ținînd de patrimoniul folcloric al unei anume colectivități, pot contribui cu noi date la cercetările de folclor comparat [5].

La toate aceste observații referitoare la necesitatea luării în considerație a părții muzicale, se adaugă rezultatele obținute pînă în prezent de etnomuzicologi, rezultate axate în special pe o aprofundată analiză a formei și a recitativului sub toate aspectele sale.

Dacă, și de altfel pe bună dreptate, i s-a acordat recitativului o deosebită importanță, ca fiind elementul cel mai caracteristic al baladei, în schimb o seamă de alte probleme au rămas complet necercetate. Dintre acestea, în etapa actuală a cercetării comparative de primă importanță metodologică ni se par: a) delimitarea unor stiluri de execuție în raport cu tipologia muzicală; b) analiza textului și a muzicii în dependență de sensul tematic al baladei respective și de interpretarea dramatizată a executantului și c) analiza tipologică muzicală a fiecărei teme literare în parte.

Ca punct de plecare în cercetarea acestor probleme am ales balada „Meșterul Manole" (tema „jertfa zidirii"), nu numai pentru a împlini într-o cît de mică măsură numeroasa bibliografie literară internațională [6], ce

[5] Ținem să menționăm observația de ordin metodologic făcută de prof. M. Pop: „L'étude comparée du thème soit reprise sur de nouvelles bases [...]. Toutes les institution compétentes des pays dont le folklore contient encore des versions circulantes de ce thème recueillent et étudient tout le matérial vivant [...] selon une méthode unitaire, en notant, évidemment, la musique, et toutes les données complémentaires des pièces recueillies" — M. Pop, *Nouvelles variantes roumaines du chant du maître Manole* (*Le sacrifice de l'enmurement*), în „Romanoslavica", tom. IX, 1963, p. 443.

[6] În special privind tematica superstiției — care leagă balada de un fond arhaic prezent la mai multe dintre popoarele lumii — și analiza comparativă a episoadelor textului. Dintre cele mai recente și valoroase lucrări românești citățm pe: A. Fochi, *Versiuni extrabalcanice ale legendei despre „jertfa zidirii"*, în „Limbă și literatură", tom. XII, 1966; G. Vrabie, *Balada populară*

https://biblioteca-digitala.ro

s-a scris în jurul acestei teme, ci și pentru faptul că în folclorul românesc ea reprezintă una din cele mai interesante probleme.

Datorită prezenței acestei teme în categorii folclorice muzicale cu funcționalități deosebite ca: balada propriu-zisă, colinde, cîntece obișnuite, cîntece de strigat [7] și chiar ca joc cîntat în repertoriul copiilor [8], materialul muzical avut la dispoziție este de factură eterogenă, ținînd de categoriile respective. Pînă în prezent s-au cules, pe diferite variante ale textului baladei, următoarele melodii: 34 de balade, 11 de colinde, 2 de cîntece „de strigat" și 3 de cîntece obișnuite [9]. Ținem să precizăm că din motive meto-

---

română, București, Edit. Acad., 1966, și M. Pop, *op. cit.* Menționăm că pentru prima oară balada a fost culeasă la poporul român și publicată de către poetul Vasile Alecsandri (*Balade adunate și îndreptate*, Partea I, Iași, Tipografia „Buciumul român", 1852).

[7] Se execută în grup, omofonic, însoțite de bătăi din palme, la petreceri, în zona nordică a Transilvaniei și în Maramureș. Atît textul cît și muzica sînt îndeaproape înrudite cu cîntecul zonal, de fiecare zi. Folosirea textelor de baladă propriu-zisă în cuprinsul acestei categorii pare să fie un fenomen de preluare mai nou în timp. Mai menționăm că în zona Năsăud cele două melodii diferite (mg. 2391 c și 2516 g) au fost culese de la aceeași informatoare, la interval de cinci luni, și că această categorie prezintă de altfel și fenomenul de mobilitate text-muzică.

[8] Este vorba despre jocul „Podul de piatră", cu frecvență aproape în toată țara și care se pare că prezintă serioase afinități nu numai cu jocul „London Bridge" — temă în jurul căreia a luat naștere o bibliografie bogată încă de la finele secolului trecut (începînd cu W. N. Newel, *Games and Songs of American Children*, New York, 1884, apud A. Fochi, *op. cit.*, p. 409, apud Giuseppe Cocchiara, *Il ponte di Arta i sacrifici di construzione*, în „Annali del Museo Pitré", 1950, p. 39—81) și pînă în zilele noastre (ca de exemplu comunicarea lui Zmaga Kumer, *Kongres Saveza Folklorista Jugoslavi y Mostaru i y Grevillin 1962*, Sarajevo, 1963, apud A. Fochi, *op. cit.*, p. 409) —, dar din punct de vedere muzical este foarte îndeaproape înrudit cu însăși melodica baladei de tip gruzin, așa cum am putut observa atît din exemplul „*Suramisa Zicheo*" redat de A. Fochi în *Versiuni extrabalcanice*... (op. cit.), p. 388, după culegerea prof. univ. Xenia Siharulidze, Suhumi, 1929, cît și la piesa (variantă) nr. 158 din volumul lui Robert Lach, *Gesänge russischer Kriegsgefangener*, III. Band: *Kaukasusvölker, 1. Abteilung Georgische Gesänge*, Wien-Leipzig, 1928, p. 71, avînd aceeași temă. De altfel această problemă este în curs de cercetare, cu prilejul căreia am mai găsit și unele serioase legături muzicale cu melodica „Au clair de la lune" din repertoriul folcloric francez.

[9] Datorită materialului cules și aflat în Arhiva Institutului de etnografie și folclor din București am putut să completăm astfel evidența realizată în articolul: I. Taloș, *Balada Meșterului Manole și variantele ei transilvănene*, în „Revista de folclor", an. VII, 1962, nr. 1—2, p. 22—57: 1. Prodănești (Zalău—Cluj) colindă; 2. Borza și Lupoaia (Zalău—Cluj) colindă; 3. Budești (Bistrița—Cluj)?; 4. Sălișteț (Lunca Vascăului—Crișana) colindă; 5. Lăpuș (Lăpuș—Maramureș) colindă; 6—7. Rogoz (Lăpuș—Maramureș) colindă; 8 Năsăud—Cluj, baladă; 9—10. Blăjenii de Jos (Bistrița—Cluj) colindă; 11—13. Singiorz-Băi (Cluj) baladă IV; 14. Nepos (Năsăud—Cluj) hore; 15. Tisa (Gurahonț—Crișana) colindă; 16. Luța (Făgăraș—Brașov) baladă; 17. Hațeg (în jurul) — Hunedoara?; 18. Salcău (Agnita—Brașov) baladă III; 19. Zagon (Sf. Gheorghe—Brașov) baladă; 20. jurul Șiriei (Arad—Banat) colindă; 21. Ohaba Timișeană (Banat) baladă; 22. Bara (Lugoj—Banat) balade; 23—24. Jurul Mehadiei (Banat)?; 24—25. jurul Mehadiei (Banat) legendă; 26. Sfăraș (Huedin—Cluj) legendă; 27. Budești (Bistrița—Cluj) legendă; 28. Cîrnești (Hațeg—Hunedoara) legendă; 29. Peșteniță (Hațeg—Hunedoara) legendă; 30. Budureasa (Huedin—Cluj) legendă; 31. Rudăria (Bozovici—Banat) legendă; 32. Vrancea (var. Alecsandri, cf. n. 7—text); 33. Brăila (var. G. Dem. Teodorescu, cf. n.8); 34. Mînăstireni—Vîlcea (var. Gr. Trăilescu, cf. n.9); 35. Novaci—Gorj (var. Gr. Trăilescu, cf. n.9); 36. Albești—Argeș (var. C. N. Mateescu, cf. n. 11); 37. Orlea—Romanați (var. Păscu-lescu, cf. n.11); 38. Țepu—Tecuci (var. Pamfile, cf. n.12); 39. Nerej—Vrancea (var. Diaconu, cf. n.13); Oriavu — R. Sărat (var. Diaconu, cf. n.13); 41. Nadișa—Bacău (var. Tăzlăuanu, cf. n.14); 42. Pecineaga—Negru Vodă (var. T. Gălușcă, cf. n.15); 43. Mozăceni-Costești (?); (var. Cruceanu, cf. n.16); 44. aproape de Pitești (cf. „Telegraful român", 1856, 337—338, 341—342, 3478, 351—352); Grădiștea—Vîlcea (cf. E. Petrovici, *Texte dialectale*, Sibiu—Leipzig, 1943); 46. Curtea de Argeș; 47. Largu—Buzău; 48. Tîrgoviște—Dîmbovița; 49. Fîntînele—Dîmbovița; 50. Hotarele—Ilfov; 51. Renașterea—Ilfov; 52. Roșiorii de Vede—Telcorman (var. Gr. Tocilescu, cf. n.9). În completare G. Sulițeanu, cu următoarele balade: 53. Sadova (Gura Jiului—Craiova) fg. 12.213; 54. Cărăvășănești (T. Măgurele—Ilfov). fg. 8414; 55. Coadele

https://biblioteca-digitala.ro

dologice nu avem în vedere, în lucrarea de față, decît muzica de baladă[10], de altfel singurul material apt de a fi supus comparării muzicale cu prezența baladei la celelalte popoare [11].

★

Muzica baladei „Meșterul Manole" aparține uneia dintre cele mai vechi straturi ale folclorului românesc [12]. Ea prezintă înrudiri modale și melodice foarte asemănătoare tipului de bocet în sistemul de proză melopeică [13] și care nu întîmplător este caracteristic pentru regiunea Munteniei, zonă de mare frecvență a baladei.

În repertoriul muzical al baladelor, tipurile „Meșterul Manole" [14] țin de o structură lirico-narativă deosebită de structura epico-narativă, în care abundă pasagiile recitativ-parlato [15], prin desfășurarea cantabilă a narațiunii și frecvența recitativului melopeic [16]. Această caracteristică lirico-narativă, bazată pe recitativul melopeic, apropie balada românească de structura și stilul de execuție comune zonei balcanice [17], față de care grupa melodiilor epice românești, cu predominarea recitativului parlato, prezintă diferențe mari. Adăugăm că structura lirico-narativă ține în mare parte de o tematică literară specifică și nu numai de temperamentul executantului. În cazul baladei „Meșterul Manole" găsim și un tip special de melodie[18]. De altfel,

(Snagov—Ilfov) fg. 12837 c ; 56. Roseti (Călărași—Ialomița) fg. 12860 b ; 57. Izești (Teleajen—Prahova) fg. 7073 d ; 58 Borlova (Caransebeș—Caraș-Severin) fg. 5951 ; 59. Galbeni (Bacău) mg. 204 g ; 60. Fureşti (Găiești—Argeș) mg. 1989 a, mg. 1990 a și mg. 1994 a ; 61. Ciuperceni (Argeș) mg. 2220 b și 2197 a ; 62. Poenarii-Vulpești (Ilfov) inf. 28669 ; 63. Gura Teghii (Cislău—Buzău) mg. 3152 f. (alb.).

[10] Și aci nu au fost supuse analizei părțile de introducere („taxîm"), de interludiu și de încheiere („Vivat") și de asemenea melodica dansurilor populare ce apare la sfîrșitul baladei (uneori și ca interludii), întrucît acestea sînt formule generale pe care lăutarii le atașează de obicei la execuția oricărei balade.

[11] Legătura dintre jocul de copii și balada georgiană (v. nota 8) pare să fie într-adevăr un caz deosebit de interesant și de atractiv pentru viitoare cercetări.

[12] Putem bănui aceasta dacă ne gîndim la vechimea eposurilor la alte popoare, la străvechile epopei sau „cante-fable".

[13] În acest sistem bocirea se desfășoară liber pe un text improvizat în proză, în timp ce muzica pare direct izvorîtă din cantabilitatea limbajului vorbit, reflectînd particularitățile acestuia cu posibilități muzicale specifice.

[14] La care am afiliat și tipurile transilvănene pe melodica de baladă, cunoscute sub denumirile de *Meșterul Petre, Cîntarea lui Petru, meșter mare, Cîntarea zidarilor* și *Meșterul Siminic.*

[15] Și Al. Amzulescu — deși literat, însă foarte bun cunoscător al muzicii baladelor românești — deosebește în studiul său „două tipuri principale de cîntare a baladei", pe care le denumește „tipul epic" și „tipul liric", după criterii muzicale în parte discutabile, însă importantă este delimitarea făcută în cadrul categoriei (*op. cit.*, p. 80—81).

[16] Sub denumirea de recitativ melopeic înțelegem atît recitativul recto-tono, cît și cel alcătuit din mai multe sunete prin repetarea unor formule cu un ambitus restrîns. El urmează fidel și liber desfășurarea textului, fiind determinat totodată și de interpretarea afectivă a conținutului. În acest mod, recitativul melopeic poate fi asemuit unei vorbiri muzicale, situată la granița dintre limbajul verbal și cel muzical.

[17] Ce se caracterizează tocmai printr-o desfășurare cantabilă mai largă, foarte apropiată de altfel de cînturile epopeilor existente și la alte popoare : greci, tătari, turcmeni, turci etc., de asemenea cu o bogată tradiție eroică muzicală.

[18] Rămîne de văzut cărui fapt se datorează că unicul exemplar de baladă „Meșterul Manole" aflat în arhiva de folclor a Institutului de muzicologie din Sofia (mg 6 f, inf. Gana Danceveska orig. Rodiana, Troian, culeg. Raina Kațarova, 1964) aparține tipului muzical specific astăzi baladei românești (I) și nu vreunuia din tipurile muzicale specifice baladelor poporului bulgar.

https://biblioteca-digitala.ro

prezența unei melodii proprii baladei este o dovadă în plus de autenticitate și bună conservare pînă în momentul dispariției, proces început în urmă cu încă 30—40 de ani. Avem de-a face cu unul din rarele cazuri cînd muzica și textul se pierd în același timp. Acest fapt se pare că se datorește tocmai unui stadiu specific de dispariție, cînd melodia unei balade, deși înrudită prin caracteristicile ei cu melodica celorlalte balade, nu mai poate găsi o altă temă literară pe care să o vehiculeze. Putem presupune că procesul de creație al acestei categorii folclorice s-a încheiat încă din a doua jumătate a veacului trecut. Textele epice moderne, adesea în chip de jurnal oral, se cîntă încă de mai multă vreme pe melodii de cîntec propriu-zis.

Legătura dintre narațiunea poetică și muzică se materializează printr-o seamă de elemente morfologice (generale și speciale) a căror analiză ne-a permis o seamă de constatări ce se referă asupra întregului proces de evoluție a muzicii baladelor la poporul român, exemplificat în lucrarea de față prin tema „Meșterul Manole". Astfel în privința tipologiei muzicale se observă următoarele.

1. Este de presupus că, într-un anume stadiu mai vechi, melodica baladelor, izvorîtă dintr-o firească muzicalizare a limbajului articulat, se modula după stările afective și imaginile artistice trezite de narațiune în executant. Ea folosea mijloace unitare în care recitativul melopeic, organizat liber — cu predominarea recto-tono-ului pe sunetele principale ale unei scări rudimentare —, se desfășura pe suportul uneia sau două sunete principale, intonate la un instrument muzical mînuit de însuși cîntărețul vocal [19].

2. Într-un stadiu mai înaintat, din această melopee prind a se cristaliza anume formule ce se atașează — după mentalitatea muzicală a unei colectivități —, de anume teme literare, muzica continuînd însă să păstreze recitativul ca pe o caracteristică predominantă.

3. Ulterior, prin reliefarea din ce în ce mai pregnantă a conturului muzical, cît și datorită mînuirii libere a rîndurilor muzicale, cu cezuri pe trepte diferite, melodica s-a putut diversifica — de la o colectivitate la alta sau de la o generație la alta —, cu atît mai mult în momentul cînd unele rînduri melodice și-au schimbat funcționalitatea și respectiv locul. Uneori, rîndul cu rol median a căpătat, printr-o mutare constantă, funcția rîndului final. Astfel s-a putut crea și un subtip muzical a cărui evoluție ulterioară a generat noi tipuri.

4. Într-un stadiu de declin, melodica liberă a baladei tinde să capete o structură strofică, prin concentrarea formei spre un număr mai redus de rînduri muzicale, asemănătoare cîntecului obișnuit[20].

---

[19] S-ar putea presupune chiar o legătură originară mai strînsă cu străvechile epopei și „cante-fable", în care proza și cînturile se desfășurau melopeic pe fundalul acompaniamentului instrumental, realizat de însuși povestitorul respectiv. În comunicarea *La musique dans les narrations des peuples orientales tatares et turcs de R. S. de Roumanie*, ținută la Cel de-al 5-lea congres internațional de narațiuni populare, București, august 1969, am tratat în special acest aspect.

[20] Baladele strofice cuprind între 5 și 7 rînduri muzicale, spre deosebire de majoritatea cîntecelor obișnuite, ce rareori depășesc 3—4 rînduri.

https://biblioteca-digitala.ro

5. În procesul de destrămare a baladei se poate petrece și păstrarea doar fragmentară a melodiei, modificare ce poate reprezenta pentru o anumită zonă un nou tip muzical.

6. Din materialul analizat s-au evidențiat cinci tipuri muzicale principale, pe care le-am determinat și clasificat după criteriul gradului de înrudire. Astfel s-au găsit: un tip (I) unitar pe întreaga zonă a Munteniei și totodată reprezentativ pentru melodica baladei clasice; două tipuri înrudite, unul (II) din Muntenia, iar celălalt (III) din sudul Transilvaniei [21]; un tip (IV) specific zonei Transilvaniei de nord [22] și un tip (V) reprezentat de unica melodie culeasă în Banat, ce pare să provină dintr-un strat vechi de melodii locale, pe care de obicei se cîntă balade.

7. Dintre cele trei melodii de cîntec propriu-zis găsite în Transilvania pe tipuri muzicale diferite, două au fost identificate ca aparținînd în special altor texte[23], iar cea de-a treia, din Transilvania de sud, se pretează interpretării, ca fiind un tip de tranziție provenit din tipul muntenesc[24].

În analiza structurii morfologice a muzicii baladei „Meșterul Manole" s-a pornit inițial de la tipul I, pe care îl considerăm fundamental, iar pe parcurs, o dată cu fiecare element analizat, se va arăta și aspectul pe care acesta îl prezintă la celelalte tipuri.

A. *Sistemul sonor.* Cu toate deosebirile tipologice regionale, sistemul sonor modal se dovedește a fi unitar pe întreaga țară. Avem de-a face cu o scară cromatică minoră oscilînd către diatonism, fenomen des întîlnit în formele libere ale recitativului melopeic, aparținînd unui strat arhaic al muzicii populare românești. Pe această scară se conturează regional, după natura treptelor cromatizate sau oscilante și după întinderea ei, următoarele forme: la tipul I (Muntenia) un mod cromatic modulat minor-minor (sol-mi), cu cromatismul pe treptele cinci-șase (respectiv trei-patru ale primului mod minor); un mod oscilant cromatic-diatonic, minor (major)-minor (sol-mi), obținut prin fluctuația treptelor cromatizate. Uneori, anumite inflexiuni, provenite din mobilitatea unor trepte pieni, evidențiază o structură pentatonică. Cezura apare constant pe treptele trei și patru, uneori și pe cinci, iar cadența finală pe treapta întîi.

---

[21] Semnalăm apropierea acestor două tipuri muzicale (sud-transilvănean și muntenesc) cu tipul deținut de ceangăi și publicat în *Moldvai Csángo Népdalok és Nepballadák*, București, 1954, p. 63—67, din com. Cleja.

[22] Precizăm că asemănarea acestui tip cu cîntecul local „Împărate, împărate", sesizată de către G. Habenicht (*Fenomenul reelaborării unui text folcloric epic—„Meșterul Manole" — în versiunile unei informatoare din Singeorz—Năsăud*", în „Revista de folclor", an. VIII, 1963, nr. 3—4, p. 74—91), se datorează mai curînd unei comuniuni morfologice ținînd de același fond muzical, decît unei prelucrări de identitate.

[23] Mg. 2390 d, cunoscut pe textul: „De s-ar afla cineva" (Nepos—Năsăud, culeg. R. Niculescu, IX 1962, de la inf. Palaghe Tinca, 70 ani), și mg. 2388 r, pe o altă melodie, din Singiorz-Băi (Năsăud, culeg. R. Niculescu, de la inf. Ileana Poleac, 70 ani). Menționăm însă că Ileana Poleac, cu prilejul unei noi culegeri, cîteva luni mai tîrziu, a revenit la melodia tipului (IV), caracteristic baladei din acest ținut.

[24] Mg. 988, Arhiva de folclor din Cluj, inf. Maria Gaspar din comuna Luța, Făgăraș, culeg. Valer Literat, XI 1965, apud Ion Taloș, *op. cit.*, p. 37. Nu a fost luată totuși în considerație, sub acest aspect, în etapa actuală a cercetării.

https://biblioteca-digitala.ro

Mg. 1990 a
Culeg. G. Sulițeanu, Al. Amzulescu, X. 1961
Trans.: G. Sulițeanu, V. 1968

Orig. Fureşti/Găieşti - Argeş.
Inf. Alex. Manea, 71 a. (voce-vioară)
Gh. Haramici, 29 a. (țambal)

Foa-ie de pe-
lin Pă Ar-ğeş în sus
Pă dea-lu pie-ziş Pă Ar-ğeş în jos
Pun mal cam pie-tros Plim-bă-mi-să, plim-bă
Dom-nu Ne-gru Vo-dă Cu no-ua zi-dari
Dă-la Po-ie-nari Baş că-ră-mi-dari
Cu Ma-no-le ze-če Pă toţi că-i în-tre'
Pă toţi că-i în-tre-če

* Vioara subliniază astfel aproape fiecare sfîrşit de rînd melodic.

https://biblioteca-digitala.ro

Fg. 404 - 408
Culeg.: H. Brauner, I. 1932
Trans. G. Sulițeanu, V. 1968

Orig.: Teiș/Târgoviște - Dîmbovița
Inf.: I. Puceanu

♪=200
n P-Ar-ge-șel în jo - sî n Pă cel a-lu - niș
Pă čel căr-pe-niș și Pă čel căr-pe-niș
Plim-bă-mi-să plim-bá Dar či-ne să plim-bă?
Dom-nu Ne-gru Vo' Cu no-ua zi-dari
Cu no-uă tîm-plari Sî Cu Ma-no-le ze-če
Ca-re m-i în-tre-če Ca-re m-i în-tre-če

Mg. 3152 f (alb)
Culeg. și Trans.: G. Sulițeanu, 1966

Orig. Cura Teghii/Cislău - Buzău
Inf. Smaranda Sterian, 83 a.

♪=210
m Meș-te-ru Ma-no-le e Plim-bă-mi-să plim-bă i
Pă Ar-ges în sus Pă Ar-geș în jos
Pă Ar-geș în jo-su Plim-bă-mi-să plim-bă
Cu no-uă zi-da-ri Cu no-uă lem-neri i
Cu Ma-no-le ze-če i Ca-re mii în-tre-ce
Ca-re mi-i în-tre-če i Plim-bă-mi-să plim-bă

https://biblioteca-digitala.ro

Pă ver-de bră-di-șu Și pin căr-pi-niș n
Și ieși s-a-n-til-ni-tî Cu Na-ie pur-ca-ru
Și tot la-n-tre-bă-tî Tu, Na-ie pur-ca-ru
Tot por-ci pă-zin-dî Mas-tori în-tor-cîn-dî
Mas-tori în-tor-cind n

Fg. 7890
Culeg. E. Comișel, XI. 1939
Trans. G. Sulițeanu

Orig. Renașterea/Brănești-Ilfov
Inf. F. Păun - voce/vioară - țamb.

https://biblioteca-digitala.ro

Fg. 12 837 c.
Culeg. T. Vulpescu, IX. 1928
Trans. G. Suliteanu, V. 1968

Orig. Coadele - Ilfov
Inf. Fl. Manea

Fg. 6177 b
Culeg. I. Cocișiu
Trans. G. Suliteanu, V. 1968

Orig. Salcău/Agnita - Brașov
Inf. Maria Gherghel, Ana Saș

Culeg. și Trans.:
G. Habenicht, op. cit., mg. 2516 c. (mel. II)

Orig. Singeorz-băi/Năsăud - Cluj
Inf. Ileana Poleac

https://biblioteca-digitala.ro

Ș-o lu - crat on an dè dzî-le Și or - cît i or lu-crat
Vai, lu - cra - rea nu — — le-o sta - tî măi
I. Talos, op. cit., ex. 12.
Trans. I. Nicola
Orig. Singeorz-băi/Năsăud-Cluj
Inf. Ana Banu
Pă mar - gi - na Du - nă - rii
Tre-șe Cloș-ca cu pu-ii - u Tre-șe Cloș-ca cu pu-ii
Pi la pod, pi la zi - dări măi Do - uă - zăși dè meș-teri ma - ri
Nu-ma Pe-trea meș - ter ma-ri măi Po - du lor în loc nu sta-le mă
Fg. 5951
Culeg. Tib. Alexandru, XI. 1935
Trans. G. Sulițeanu, V. 1968
Orig. Borlova/Caransebeș-Caraș Severin
Inf. Ioan Radu, 77 a., voce-vioară
♩=144
Ia-că mi-o ple - ca - tî Ple - cat mi-o ple - ca - tî
Mă - no - lea zi - da - riu Mă - no - lea zi - da - riu
Mă - no - lea — zi - da - riu

Tipurile II (Muntenia) și III (sudul Transilvaniei)[25] prezintă o scară hexacordală de tip minor (sol), cu inflexiuni cromatice obținute prin oscilația treptei a patra.

Tipul IV (nordul Transilvaniei) prezintă două variante ale unei aceleiași scări hexacordale: una de tipul minor pe un pentacord am-

[25] În *Monografia județului Tîrnava Mare*, Sighișoara, 1943, Ilarion Cocișu face trimitere și la alte balade („Voichița", „Miorița") executate pe aceeași melodie.

https://biblioteca-digitala.ro

plificat prin parlato, cu treapta a patra secundară, cu cezurile pe treptele doi și trei, iar finala pe treapta întîi, iar alta pe un hexacord de tip cromatic în care treapta a patra apare cromatizată și independentă. Aici, cezurile apar pe treptele trei și unu, iar cadența finală pe treapta a doua.

Tipul V (Banat) se desfășoară pe un mod major-minor (sol-mi) cu vădită origine pentatonică. Cezurile apar pe treptele trei (întîia a majorului) și șapte (cu funcția de treaptă a cincea a majorului și de subton a minorului), iar cadența finală pe treapta întîia a relativei minore.

https://biblioteca-digitala.ro

La toate aceste scări [26] se poate observa, întocmai ca la unele melodii rituale străvechi, marea frecvență a cadenței pe treapta întîi a primului mod al modulației (sol) cu rol de ton finalis pe întreg parcursul perioadei muzicale, pentru ca abia pe ultimul rînd (de obicei repetat variat la cadență) să apară cadența pe relativa minoră, respectiv pe mi. De aceea, uneori, s-a putut produce în chip firesc oprirea melodiei pe sol [27].

Se evidențiază de asemenea, în cuprinsul sistemului sonor, un nucleu fundamental cu aspect major sau minor situat pe treptele 3 — 4 — 5 (sol—si bemol) și în jurul căruia pare a se broda întreaga melodie. Cu cît melodica este mai veche, cu atît prezența acestei formule este mai pregnantă.

Cît despre tendința de orientalizare a melodiilor românești, observată la unii dintre lăutari în interpretarea instrumentală [28] — emisia vocală ușor nazalizată și prezența unor formule melizmatice largi —, este astăzi pe calea unei totale dispariții. De aceea și melodica baladei „Meșterul Manole" — așa cum a fost culeasă în ultimele două decenii — apare în execuția vocală a lăutarilor cu toate caracterele ei populare mult mai evidențiate, deși același executant poate folosi în partea instrumentală un mod orientalizat (ca în ex. fg. 8414).

B. *Structura muzical-poetică a formei* se caracterizează în primul rînd prin eșafodajul special pe care muzica îl clădește pentru a fi mai perfectă purtătoare și interpretă a narațiunii. Astfel episoadele poetice își capătă transpunerea muzicală în perioade cu întinderea ușor variabilă față de text, după cum cîntărețul interpretează afectiv narațiunea, insistînd sau nu pe anumite idei. În legătură cu aceasta ținem să precizăm că, întocmai altor categorii muzical-poetice narative, în execuția clasică a baladei nu se obișnuiește repetarea versurilor [29] decît în momentele de mare tensiune dramatică sau ca încheiere a perioadei muzicale. Din aceeași cauză în balade nu va apărea niciodată întreruperea ideii poetice prin încheierea perioadei muzicale [30], așa cum se poate întîlni în interpretarea cîntecelor de fiecare zi.

Din analiza comparativă a trei variante înregistrate la interval de o zi de același cîntăreț, s-a mai putut observa că există un anumit proces

---

[26] Pe tabelul de scări muzicale au fost luate în considerație doar tipurile muzicale de baladă.

[27] Prezența finalei pe treapta a doua pare a fi în Transilvania (tip IV) stimulată atît de rolul ei de cezură din celelalte tipuri, cît și de procedeul mobilității rîndurilor muzicale, frecvent întîlnit în unele genuri arhaice. Aceasta se observă cu claritate și la compararea variantelor I.T. 12 și mg. 2616 f.

[28] Se pare că deseori era folosită și scordatura, vioara fiind potrivită — printr-un acordaj special — să imite sunetele guzlei, sau altui instrument mai vechi. Menționăm în această privință observația făcută de Tiberiu Alexandru privind execuția cîntecelor epice egiptene, acompaniate de rebab, un tip de vioară specific Egiptului. În trecut cu o singură coardă muzicală, iar mai tîrziu cu două corzi, rebabul este folosit de instrumentist cu un acordaj special, pentru a putea astfel corespunde sunetelor specifice muzicii populare egiptene (Tiberiu Alexandru, *La musique populaire d'Egypte*, Antologie des disques, Republique Arabe Unie — Ministère de la Culture — Cairo, 1967, p. 3 și 5).

[29] În măsura în care se întîlnește în cîntecul de fiecare zi.

[30] Ca și alte caracteristici, prezența acestui fenomen la tipurile IV și V dovedește o mai mare apropiere de existența cîntecului.

https://biblioteca-digitala.ro

de stereotipizare al baladei, materializat printr-o mare frecvență a rîndurilor poetico-muzicale identice în cuprinsul structurii formei [31].

Și în privința elementelor morfologice ale formei se relevă, în special la tipul clasic (I), o seamă de particularități ale unui stadiu mai vechi în evoluția muzicii populare românești. Găsim componența celulară muzicală bisilabică alcătuind formule (motive) muzicale echivalente unui vers. Însă, în timp ce la tipurile I și II găsim formule mai reduse, axate pe o versificație alcătuită din cinci-șase silabe [32], în nord, pe tipul IV, găsim formule mai ample necesare a împlini versul de șapte-opt silabe, caracteristic pentru zona baladei transilvănene. Un document prețios pentru întărirea legăturii dintre tipurile muzicale ale baladei clasice (I, II) și cele din Transilvania de nord (IV) ni l-a oferit exemplul mg. 988 din Transilvania de sud [33], cu versificația baladei pe 5-6 silabe. În momentul cîntatului, însă, se adaugă în cel de-al doilea rînd muzical un refren pe trei silabe : „drăguță", amplificîndu-se astfel această parte a melodiei după necesitățile unei noi structuri de text octosilabic.

Problema funcționalității formulelor muzicale, în cuprinsul formei baladei, a fost pe larg tratată de către o seamă de cercetători, care au descris diferitele aspecte ale recitativului epic. Noi ne vom limita doar a preciza că, prin structura sa, muzica baladei „Meșterul Manole" corespunde perfect legității categoriei din care face parte. La aceasta mai adăugăm că, cu cît melodica unei balade ține de un stadiu mai vechi, cu atît numărul diferit al formulelor este mai redus. Forma apare însă amplificată prin marea frecvență a unei formule mediane ușor variate, ce preia asupra ei întreaga narațiune, încadrată doar de o formulă inițială corespondentă a unui început de episod și de o formulă finală (care poate apărea astfel și după 13—15 rînduri melodice mediane, ca în tipul 1990 a).

În melodica specifică a baladei avută în studiu, încheierea perioadelor muzicale se realizează pe formula cadențială tipică acestei categorii : un rînd melodic realizat între treptele principale : 4—1—5 sau 4—1—4 și repetat variat, 4—1, cu formula finalei repetate. Uneori, mai ales la încheierea subperioadelor [34], egale stilistic cu o semicadență finală, are loc trecerea directă pe ultimul rînd cadențial.

Un aspect interesant al structurii formei, în special la cezuri și formula cadenței finale, îl prezintă îmbinarea vocal-instrumentală a aceluiași interpret. Astfel, uneori instrumentul — în special vioara, mai aproape de vocea omenească—continuă rîndul melodic întrerupt de voce, iar alteori vocea preia melodica viorii, în special la cezuri și formulele cadenței finale [35].

[31] Prin compararea statistică a trei execuții realizate de către informatorul Alex. Manea, s-a putut observa cum din cele 281 de versuri ale variantei mg. 1990 a s-au găsit ca versuri identice muzical-poetice 160 de versuri la mg. 1989 a, înregistrată în aceeași zi, și 172 de versuri la varianta mg. 1994 a, înregistrată a doua zi.

[32] Și la aromâni găsim această baladă pe versuri de 5—6 silabe, fapt ce ne îndreptățește să socotim mai veche această structură. Pe de altă parte, se observă frecvența versului de cinci silabe cît și prezența versurilor de șase silabe, din care ultima silabă a fost elidată.

[33] Vezi nota 24.

[34] Subperioada muzicală corespunde unui episod al narațiunii asupra căruia însă cîntărețul nu se oprește muzical mai mult, ci, deși îi acordă o formulă de cadență finală, aceasta este de obicei redată diferit, mai puțin pregnant decît cadența propriu-zis finală. Uneori subperioada se deosebește și printr-o formulă inițială caracteristică.

[35] Rămîne de văzut dacă aceste două feluri de execuții se datorează suflului respiratoriu mai scurt al unor lăutari sau unui stil de execuție specific mai vechi.

https://biblioteca-digitala.ro

Libertatea formei, care a fost găsită ca o particularitate a baladei, este supusă totuși unei simetrii perfecte în concepția artistică a cîntărețului. Echilibrul poetico-muzical se manifestă la diferiți interpreți printr-o mare asemănare în modul de delimitare al episoadelor. Aceasta arată nu numai o constantă existentă la un anume individ, ci și prezența unei scheme unitare în desfășurarea muzicală a narațiunii.

Față de tipul clasic al baladei, tipurile transilvănene și cel bănățean, ținînd mai mult de structura cîntecelor, sînt strofice, avînd componența între cinci și șapte rînduri melodice, ceea ce denotă apartenența în trecut la o formă amplă și, putem bănui, liberă.

C. *Raportul dintre metrică, ritm și recitativul melopeic* apare în tipul baladă într-o înlănțuire lipsită de asperități. El se bazează pe semnificația textului vorbit. Expresivitatea sensului se materializează în pulsațiile unui ritm liber giusto-silabic, format din celule grupate liber. Ca celule metrico-ritmice caracteristice apar piricul și iambul, urmate de troheu. Mai puțin frecvent apar spondeul și o celulă de factură iambică cu durata timpului lung, prelungită cu încă jumătate din valoarea ei. Se ajunge în acest fel la raportul „de la simplu la triplu", respectiv optimepătrime cu punct, celulă despre care muzicologul C. Brăiloiu afirmă că „marque le début de la déchéance de notre système" [36], excluzînd-o din studiul său. De aceea trebuie să adăugăm însă că ea reprezintă o realitate nu numai în structura metrico-ritmică a baladei, dar și în alte categorii folclorice muzicale bazate pe recitativ melopeic.

Posibilitățile de variere metrico-ritmică ale unui rînd melodic izvorăsc din marea maleabilitate a celulelor ritmice de a-și substitui una alteia duratele, dependent de intonarea afectiv-muzicală. Datorită probabil conținutului narativ, redat într-o realizare muzicală predominant melopeică, caracterele metrice ale versificației baladei ne apar estompate, cedînd locul unei metrice specifice prozei. Socotim aceasta ca una din particularitățile principale ale baladei, ce directivează desfășurarea ritmică. Astfel, accentele și cantitatea silabelor se reflectă în ritmul melopeii într-o cursivitate și intonație apropiată de vorbire. O analiză a raportului dintre sensul și intonarea metrico-sonoră a elementelor sintactice ale textului și realizarea muzicală a acestora rămîne însă o problemă de viitor.

D. *Particularitățile stilistice predominante* în structura lirico-narativă provin din aceeași strînsă corespondență a muzicii cu tematica textului. Este de-a dreptul impresionantă redarea artistică a simțămintelor pe care narațiunea le trezește în executant, simțăminte transmise auditoriului prin mijloace stilistice muzical-poetice. La cantabilitatea tipului muzical se adaugă o fină nuanțare în care predomină trecerile de la mezzoforte la un pianissimo abia perceptibil, conform tensiunii dramatice respective; apoi folosirea unor mijloace ca: sunete ținute și filate, sunete însoțite de apogiaturi superioare și anticipări inferioare foarte expresive

[36] Constantin Brăiloiu, *Giusto silabic*, publicat în traducere românească în volumul *Opere*, I, București, Edit. muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. R., 1967, p. 187: «D'autre part, ignorant toute autre proportion que 1 : 2 et 2 : 1, le *giusto syllabique* exclut, comme dit Laloy, à propos de la métrique grecque, le „raport si familier à notre musique, du simple de triple". Il est permis d'affirmer que l'apparition des valeurs „pointées" marque le début de la déchéance de notre système».

https://biblioteca-digitala.ro

în redarea tristeții, asemănătoare unui suspin; glisando-ul cu care se termină uneori sunetul sfîrșitului de rînd muzical, semnificînd parcă un oftat; sensul expresiv al pauzei, a cărei durată aproape constantă contribuie la pulsația întregii desfășurări; tempo-ul aproape uniform pe întreg parcursul baladei [37], apoi sublinierile instrumentale discrete și însăși mimica feței cîntărețului. Toate acestea accentuează coloritul liric specific al muzicii baladei „Meșterul Manole", al cărei tip clasic a mai putut fi din fericire cules.

În încheiere mai ținem să adăugăm următoarele observații:

1. Metodologic, nu s-a insistat în egală măsură asupra tuturor caracteristicilor, insistîndu-se mai mult asupra aspectelor mai puțin cercetate.

2. Putem spune că în complexa problematică a studierii muzicii baladelor poporului român este necesar a se urmări, într-o primă fază de cercetare, felul în care se realizează poetico-muzical fiecare subiect de baladă în parte. Cu acest prilej, se pot obține date nu numai asupra mijloacelor și a particularităților de existență ale diferitelor balade, dar și asupra întregului proces al prezenței acestei categorii în folclorul românesc.

3. Din analiza muzicală a baladei „Meșterul Manole" se reliefează faptul că muzica și textul nu sînt în baladă — mai puțin ca în oricare altă categorie folclorică muzicală — independente ca sens. Unitatea structurii poetico-muzicale a existenței lor semnifică vitalitatea unei modalități arhaice complexe de exprimare.

4. Urmărirea strînsei corespondențe dintre conținutul ideativ și realizarea artistică poetico-muzicală ne-a condus, pe de o parte, către unele elemente care fac parte dintr-un strat mai vechi al evoluției muzicii populare românești (și care pare să prezinte afinități de geneză cu întreaga zonă balcanică), iar pe de altă parte către o structură lirico-narativă în care două puteri afective, cea semantică a cuvîntului și cea a muzicii, se contopesc.

ANEXĂ

mg. 1990 a
culeg. G. Sulițeanu,
Al. Amzulescu, XI 1962
tr. G. Sulițeanu, V 1968

orig. Pureşti (Găiești, Argeș)
inf. Alex. Manea, 71 ani,
voce-vioară
Gh. Haramici, 29 ani, țambal

MEȘTERUL MANOLE

[introd. instr.]
P I 1. Foaie de pelin,
Pe Arĝeș în sus,
Pă dęalu pięziș,
Pă Arĝeș în jos,
5. Pę-un mal cam pietros,
Plimbă-mi-să plimbă
Domnu Negru-Vodă,

[37] În general se observă o constantă metronomică și la toate variantele, optimea variind de la o piesă la alta între valorile metronomice 186 și 210 cu frecvență pe 192. În structura lirico-narativă caracterul melopeic însuși transpune redarea acțiunii pe un plan muzical oarecum monoton, în care muzica constituie mai mult un fond de culoare, redat de intonarea lirică-muzicală a cuvîntului, decît o dramatizare emfatică.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu nouă zidari
Dă la Pojenari,
Baș cărămidari,
Cu Manole zeče,
/:Pă toți că-i între':/ce,
[interl. instr.]

P II Loc ca să găsească,
Loc de mănăstire
Și de casă bună
Să le șadă bine.
Purcar că găsea:
„Haj, mic purcăraș,
Din flujer doinaș,
Tot stînd tot aičj,
Cu bita zvîrlind,
Mascoii întorcînd,
Loc că n-ai găsit,
Loc de mănăstire
Și de casă mie
/:Să le șadă bine.:/

P III „Doamne Milostive,
Fiț bun și cu mine.
Ba jeu am găsit
Un jaz dă-l adînc,
La mijloc dă jazl
Jestę-un zid părăsit,
Un zid părăsit.
La mijloc de zid,
Crescut-o sălčiuță
Și din sălčiuță
/:Sfîntă iconiță":/
[interl. instr.]

P IV Acolo că-l duče,
Maj sus că zičea.
Zidarii că s-apuca,
Ziua če zidea
Noaptea să surpa.
Manole če făčea?
/:Dę-o rînă ședea,:/
Somnu că mi-l lua
Un vis că-m visa.
Visu če-l visa:
Mijne-n zorj dă zi,
Tot din meștere'[se],
D-ale lor neveste,
Carę-o veni-ntlj
Cu bucate calde
/: În zid să mj-o așează:/
[interl. instr. joc]

P V. Manea če făčea?
Pă zidari kema,
/:Jel că le spunea:/
Jej ca să se jure
Acas' să nu spujo.
Îj nouă zidari
De la Pojenari
Noapte că-m făčea,
Jej că-m furișa,
Acasă zičea
/: La soții spunea:/
Înapoj venea,
Ziuă m-i să făčea.

P V Manole če făčea?
/: Dreptate ținea:/
Zidu că-m lucra.
Manole če făčea?
Pă șkele să urca,
Dę-o-parte să ujta,
P-a luj c-o vedea,
Din gură zičea:
„Doamne Milostive,
Fiț bun și cu mine.
Dă Doamne pă lume
Uo ploaje cu spume,
Ja c-o-aluneca,
Bucatę-o vărsa,
Alte mj-o veni
Cu bucate calde
/:În zid să mj-o-așază":/
[interl. instr.]

P VI a Dumnăzau l-asculta,
O ploaje că-j didea,
Ja că mj-alunica,
Ja c-alunica,
Bucate ca-m vărsa,
Acas' să-ntorčea
Altili făčea:/
/: Prinzu nu sosea.:/

P VI b Manole če făčea?
Pă skile să urca,
Jar că mj-o videa,
Din gură zičea:
— „Doamne Milostive,
Fiț bun și cu mine.
Dă Doamne pă lume
Un lup peste drum,
Ja s-o-mpjedeca,
/: Bucatę-o vărsa":/
[interl. instr. joc]

P VII Acasă-m sosea

https://biblioteca-digitala.ro

Altili gătța,
/ :La țel că-m pleca :/
Manole če făčța ?
Pă skile să urca,
Țar că mi-o vedța.
Manole če zičța ?
120. ,,Doamne Milostive,
Fii bun și cu mine.
Dă Doamne pă lume
Un șarpe balaur,
Cu solzii de aur,
Ța că s-o sperța,
Bucatę-o vârsa,
Alta mi-o veni
Cu bucate calde
130./ : În zid să mi-o-așază" :/
P VIII [interl. instr.]
Ța că mi-ș pleca,
La țel că-m vența.
Ța če mi-ș făčța ?
133. ,,Manole, Manole,
Țori ești supărat
/ :Frate di conac :/
Că tę-am întârțat".
P VIII Manole îi zičța :
140. — ,,Vilaje, Vilaje,
Nu sînt supărat,
Frate, di conac,
Căči n-ai întârțat,
Mi-e dă capu tău
/ :Știe Dumnezău" :/
P IX Manole că-m zičța :
,,Vilaje, Vilaje,
Nu sînt supărat,
150. Frate, di conac,
Căči n-ai întârțat,
Mi-e dă capu tău
/ :Știe Dumnezău :/
P X [interl. instr.]
155. Vilaje, Vilaje,
T'u ca să te duči
După bou bălan
Pierdut de un an,
Cu briu să-l leği,
160. La scaun să-l duči,
'casă să-mi-aduči.
Acas' să te duči,
Mîncare se fači,
La mine să vii
Cu bucate calde
/ :În zid să mi-o-așază" :/
[interl. instr.]
Vilaje, Vilaje.
Ța če mi-ș făčța ?
170. Briu că mi-l lua,
Trei pași că-m făčța,
Bou că-l găsța,
La scau' îl dučța,
Carne că m-i da,
Acas' că-l dučța,
Mîncare-m gătța,
/ :La țel că-m pleca :/
/ :La țel că-m sosța./ :
[interl. instr.]
P XII 181. Manole cě-m zičța ?
,,Ăi nouo zidari,
Baș cărămidari,
Cu Manole zeče,
Pă toți că-m întreče,
Če vi-i de mîncat ?
Pă ța ca s-o luați,
Pă zid s-o așezați,
Cu cap să ișiți
190. Zid să isprăviți".
Îi nouă zidari
Și bța de mîncа,
Pă ța că mi-o lua,
Pă zid o așeza.
Manole če zičța ?
Din gură zičța :
,,Vilaje, Vilaje,
Vrțau ca să glumim
201./ : Și să te zidim" :/
[interl. instr.]
P XIII Zidуo că creștța,
La briu că-m vența,
Ța če îi zičéa ?
,,Manole, Manole,
Ajungă-ț de glumă
Țori nu ți-e d-a bună".
Zidu că creștța,
La git că vența.
210. Manole să dučța :
,,Haj nouă zidari,
Dar să nu ziditi,
Să vă domoliți,
Okj negri murișorj,
Negri murișorj".
[interl. instr.]
P XIV Zidu că creștța

https://biblioteca-digitala.ro

Pă' acoperța.
Ța če mi-ș zičța?
Din zid că striga:
„Manole, Manole,
Meștere Manole,
Zidu rău mă strînge,
Țițișoara curge,
Cuopilașu plînge
Cu lacrămi de sînge".
Manole če zičța:
— „Vilaje, Vilaje,
Cuopilașu tău
M-i l-oi iubi ieu,
Tot în vîrf de casă
/:Leagăn de mătase:/
[interl. instr.]
P XV Vîntu mi-o bătța,
Pă iel l-o legăna;
Frate, cînd o ninge,
Po iel că l-o unge
Și cînd o ploua
/:Pă iel l-o scălda:/
La čer cîn' o ninge,
/:Pă iel că l-o unge":/
P XVI /: Vodă că-m vența:/
Din gură zičța:
„Manole, Manole,
Meștere Manole,
Tu tę-ai lăudat
Și tę-ai descîntat
Că nu făči alta-n lume
Ca asta mai bună".
Manole če zičța?
— „Doamne Milostive,
Fii bun și cu mine;
Asta-i de-nvățătură,
/:Pac alta mai bună":/
[interl. instr.]
P XVII Vodă če-m făčța?
Skilile strica.
Îi noua zidari
Ței că rămînța
Sus că rămînța.
Manole če zičța?
— „Hăi noua zidari
Dă la Pojenari,
Șițe să rupeți,
Hăripi, să-m făceți,
D-aičі să zburați,
Cu viață să scăpați".
P XVIII
Manole če făčța?
Șiță că rupța,
Hăripi că-m făčța.
Unde că zbura
Piatră să făčța.
Ai noua zidari
Șițe că rupța,
Hăripi că făčța.
Unde că zbura
Bolovani să făčța
/: Pă lîngă čișmea. :/
[joc-final]

LA MUSIQUE DE LA BALLADE *MAÎTRE MANOLE* — COORDONNÉES TYPOLOGIQUES D'UNE STRUCTURE ÉPICO-NARRATIVE

A l'occasion de cette première étude sur la musique de la ballade *Maître Manole* on cherche à définir les éléments caractéristiques du type de structure lyrico-narratif. On a constaté que la structure lyrico-narrative dépend de l'une des plus anciennes couches du folklore musical, rencontré non seulement chez les Roumains, mais aussi chez d'autres peuples. Cette structure est représentative aussi pour la musique des ballades de la zone balcanique. Elle est mise en relief par les coordonnées principales suivantes : un développement musical où le récitatif mélopéïque est mis en évidence par la répétition fréquente dans le contenu des lignes musicales de certaines cellules-formules, motifs composées de deux-trois sons musicaux ; le style d'exécution prédominant syllabique ; une forme musicale réduite à trois, quatre lignes musicales, d'habitude avec la prédominance d'une

https://biblioteca-digitala.ro

ligne médiane qui en réalité supporte — par sa répétition légèrement variée — l'entier développement de la ballade, une certaine relation entre la métrique et le rythme imposée par la relation entre le langage verbal et le contenu poétique et leur réflexion musicale, ainsi que la présence d'une série d'éléments stylistiques ayant le rôle d'accentuer le cantabile lyrique de ces structures.

La structure lyrico-narrative affecte certains thèmes littéraires-musicaux qui diffèrent des ballades épico-narratives, dans lesquelles abondent les passages exécutés en récitatif-parlatto et recto-tono.

L'analyse musicale du thème *Maître Manole* a jusqu'à présent mis en évidence l'existence de cinq types musicaux de ballades : le type I unitaire dans toute la Valachie et en même temps représentatif pour la musique spécifique de la ballade ; les types II de Valachie et III de la Transylvanie du sud apparentés tant au type I qu'au type IV ; le type IV caractéristique de la Transylvanie du nord et le type V rencontré au Banat.

On observe que par rapport au type musical caractéristique de la ballade à forme libre et ample, les autres types sont présents dans une moindre mesure (le type IV) ou plus grande (les types II, III et V) ayant une tendance à la réduction des lignes musicales et du développement libre vers une forme strophique.

L'illustration (par des exemples) de la structure lyrico-narrative, par la ballade *Maître Manole* a constitué en même temps une analyse complète qui a mis en évidence des particularités moins étudiées jusqu'à présent, enrichissant ainsi la connaissance de cette catégorie folklorique musicale.

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEME SEMIOTICE ÎN CERCETAREA FOLCLORULUI *

SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU

Dacă adoptăm distincția propusă de Charles Morris între *semiotica pură*, *semiotica descriptivă* și *semiotica aplicată* și dacă, din motive de insuficientă competență, facem abstracție de semiotica aplicată, putem afirma că cercetările semiotice recente sînt preponderent descriptive.

Modelări locale riguroase ilumineză structura de adîncime a celor mai variate performanțe semiotice, de la spectacolul de circ [1], cuvintele încrucișate, cîntecul de consumație [2], benzile desenate [3], spectacolul de film [4], maxima, semnele marcînd proprietatea asupra animalelor domestice [5], proverb, ghicitoare, la mimarea socializată a emoțiilor [6], limbajele „mute" ale călugărilor [7], prejudecăți [8], semne de circulație, firme, reclama

---

* Informația pe care se bazează notele la prezentul articol am obținut-o prin lectura în manuscris a lucrării : Thomas A. Sebeok, *Semiotics. The State of the Art* (sub tipar). Autorului, al cărui curs de semiotică, ținut în 1969—1970 la Universitatea Indiana, Bloomington, Indiana, a provocat multe din reflecțiile de față, îi mulțumim pe această cale.

[1] Ne referim la cercetările întreprinse de P. A. R. Bouissac : *Le numéro d'acrobatie en tant que structure narrative* (comunicare orală la *Troisième Symposium International sur l'Étude des Structures Narratives*, august 1969) ; *Volumes sonores et volumes gestuels dans un numéro d'acrobatie*, în „Langages", tom. 10 (1968), p. 128—131 ; *Pour une sémiotique du cirque* (sub tipar în „Semiotica", 1970).

[2] Cf. Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona, Giorgio De Maria, *Le Canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano, 1964.

[3] Cf. Claude Brémond, *Pour un gestuaire des bandes dessinées*, în „Langages", tom. 10 (1968), p. 94—100.

[4] Cf. Christian Metz, *Propositions méthodologiques pour l'analyse du film*, în „Social, Science Information", tom. 7 (1968), p. 107—119 ; idem, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968 ; Gianfranco Bettetini, *Cinema : Lingua e scrittura*, Bompiani, Milano, 1968 ; Emilio Garroni, *Semiotica ed estetica*, Laterza, Bari, 1968 ; Peter Wollen, *Signs and meaning in the cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1969 ; Sol Worth, *The development of a semiotic of film*, în „Semiotica", 1969, nr. 1, p. 282—321 ; numărul special *Zeichensystem Film-Versuche su einer Semiotik* al revistei „Sprache in Technischen Zeitalter", tom. 27 (1968).

[5] Cf. comunicarea orală *Cattle-brands*, prezentată la congresul Societății Americane de Antropologie care a avut loc în 1969 la New Orleans.

[6] Cf. cercetările întreprinse în ultimii ani de Paul Eckman.

[7] Cf. G. Van Rijnbeck, *Le langage par signes chez les Moines*, Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Amsterdam, 1954 ; Eric Buyssens, *Le langage par gestes chez les Moines*, în „Revue de l'Institut de Sociologie", Bruxelles, 1954 ; Cl. Hutt, *Dictionnaire du langage gestuel chez les Trapistes*, în „Langages", tom. 10 (1968), p. 107—118.

[8] Cf. Ferruccio Rossi-Landi, *Ideologie della relatività linguistica*, în „Ideologie", tom. 4 (1968), p. 3—69.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 2, p. 117—121. București, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

de modă, formatul de literă, tablou, descîntec, interviu psihanalitic [9], gag, glumă, mit [10], basm [11], foileton, rit [12] ș.a.m.d.

Alături de performanțele semiotice *elaborate*, obiecte fizice cu virtualități de semn, cum ar fi de exemplu cîinele (tovarăș de lucru pentru eschimos, părtaș al însingurării pentru domnișoara bătrînă, element de decor „natural" în unele cercuri urbane etc.), omul-basm (Șeherazada în *O mie și una de nopți*) etc., au prilejuit utile și revelatoare explorări descriptive.

Mai puțin cercetate rămîn în schimb problemele de semiotică pură și asupra uneia dintre ele, aceea a interacțiunii profitabile dintre folcloristică și semiotică, am dori să îndreptăm atenția cititorului prin cele ce urmează.

Vom organiza discuția în jurul cîtorva chestiuni fundamentale:

1. Partenerii comunicării folclorice;
2. Registrul folcloric;
3. Limbaj sau limbaje folclorice;
4. Semnul folcloric.

1. PARTENERII COMUNICĂRII FOLCLORICE

Porțiunea *creație colectivă anonimă* din definiția tradițională a folclorului ne pare a avea implicații semiotice a căror explicitare nu este lipsită de interes. Le enumerăm:

(a) emisia comunicării folclorice este asigurată în mod necesar de *mai mulți emițători*,

(b) mesajul folcloric nu este (fiind anonim) un *simpton* al personalității emițătorilor și

(c) recepția (de către însuși emițătorul, de către un receptor distinct unic, de către o colectivitate receptoare) este irelevantă pentru stabilirea caracterului specific al comunicării folclorice.

(a) Nu este o trăsătură de suprafață a comunicării folclorice. Adeseori, în cadrul acesteia, inițiativa pare a aparține unui singur emițător: povestitorul, bocitoarea, jucătorul care „zice" o strigătură etc. Am sugera deci, ca utilă, distincția între emițătorul de fapt, nemijlocit, imediat, *de suprafață* (uneori numit *interpret*) și emițătorul ocult, implicit, *de adîncime* (uneori numit *creator*). Emițătorul de suprafață poate fi un individ izolat și nu la el se referă definiția tradițională. Emițătorul de adîncime este însă în mod obligatoriu un grup și include, alături de emițătorul

[9] Cf. Jacques Lacan, *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966; idem, *The language of the self: the function of language in psycho-analysis*, John Hopkins University Press, Baltimore, 1968; Harley C. Shands, *Semiotic Approaches to psychiatry*, Mouton & Co., The Hague, 1969; idem, *Momentary deity and personal myth: a semiotic inquiry using recorded psychotherapeutic material*, în „Semiotica", 1969, nr. 1; idem, *The war vith words: structure and transcendence*, Mouton & Co., The Hague, sub tipar.

[10] Cf. Manfred Lurker, *Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie*, Heitz BMBH, Baden-Baden, 1968.

[11] Cf. V. Ja. Propp, *Morfologija skaski*, Indiana University Press, Bloomington, 1958.

[12] Cf. Susanne K. Langer, *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite, and art*, Penguin Books, New York, 1948; David M. Crabb, James L. Peacock, *Rites of modernization: symbolic and social aspects of Indonesian proletarian drama*, University of Chicago Press, 1968; Victor W. Turner, *The forrest of symbols*, Cornell University Press, Ithaca, 1967; idem, *The ritual process: structure and antistructure*, Aldine Publishing Co., Chicago, 1968.

https://biblioteca-digitala.ro

imediat, şiragul amorf al strămoşilor. O formulare mai precisă a lui (a) ar fi deci :

(a') la nivelul structurii de adîncime emisia comunicării folclorice este asigurată în mod necesar de un grup infinit de emiţători prezenţi şi absenţi (= de o colectivitate anonimă).

Prin introducerea distincţiilor emiţător de suprafaţă/emiţător de adîncime, subgrup (individ) emiţător prezent/subgrup emiţător absent, (b) devine :

(b') mesajul folcloric nu este (nu poate să fie) un simptom al personalităţilor incluse în subgrupul emiţător infinit al absenţilor; mesajul folcloric este în schimb un simptom al personalităţilor incluse în subgrupul emiţător finit de suprafaţă.

Selecţia de către emiţătorul de suprafaţă a piesei folclorice, alterarea acesteia îi demască gusturile, preferinţele, docilitatea în raport cu subgrupul absent.

Grupul receptor ar putea fi conceput ca incluzînd, alături de receptorul de fapt, subgrupul virtual infinit al urmaşilor. Folclorul ar fi în acest caz o tranzacţie comunicativă între două grupuri absente : *absenţii ascendenţi* şi *absenţii descendenţi*, ai căror „delegaţi" semiotici sînt *interpretul* (*interpreţii*), respectiv *spectatorul* (*publicul*). Deosebirea dintre tradiţia cultă şi tradiţia folclorică s-ar mărgini la caracterul de individ singular al emiţătorului cult în raport cu caracterul de grup infinit al emiţătorului folcloric.

2. REGISTRUL FOLCLORIC

Distingem trei nivele (stiluri, registre) semiotice în evoluţia unui limbaj :

— registrul natural,
— registrul cvasinatural şi
— registrul artificial.

Înţelegem prin *registru natural* registrul biologic al limbajului respectiv. De exemplu, în cadrul limbajului muzical, acesta ar fi reprezentat de gînguritul copilului, de strigătele de muncă etc.

Registrul cvasinatural se edifică pe registrul natural corespunzător prin consens elementar de grup. În registrul cvasinatural al limbajului muzical s-ar situa de exemplu bocitul, hăulitul, doinitul etc.

Registrul artificial sau cult al unui limbaj este registrul în care consensului de grup i se adaugă sau opune inovaţia semiotică individuală a unui creator care se semnifică pe sine : în cazul nostru inovaţia compozitorului care adaugă (opune) tradiţiei muzicale elemente înnoitoare de natură să-i construiască o personalitate. Ne amintim că pentru Claude Lévi-Strauss *personalitatea* este semnificantul fiinţei noastre lăuntrice semnificate.

Folclorul se situează în mod specific în registrul cvasinatural.

Cercetătorul îşi poate pune însă în continuare întrebarea dacă nu cumva opoziţia dintre ceea ce folcloriştii numesc respectiv *funcţia rituală*, *funcţia spectacol*, *funcţia socială* a unui fenomen folcloric este justificabilă prin rafinarea conceptului de registru semiotic.

https://biblioteca-digitala.ro

3. LIMBAJ SAU LIMBAJE FOLCLORICE

Admițînd că folclorul reprezintă un *limbaj unic*, cu alte cuvinte că performanțele muzical-coregrafic-literar-obiectuale-... manifestă o competență folclorică indisociabil muzical-coregrafic-literar-obiectuală-..., fenomenul folcloric s-ar defini prin specificarea pozitivă (negativă) a trăsăturilor semiotice, **Coregrafic, Literar, Comunicare Materială** etc. *Doină* s-ar scrie atunci în termeni de simbol complex ca :

$$\begin{bmatrix} + \textbf{Muzical} \\ - \textbf{Coregrafic} \\ + \textbf{Literar} \\ - \textbf{Comunicare Materială} \end{bmatrix},$$

horă ar abrevia ansamblul $\begin{bmatrix} + \textbf{Muzical} \\ + \textbf{Coregrafic} \\ + \textbf{Literar} \\ \pm \textbf{Comunicare Materială} \end{bmatrix}$,

un *bocet pentru mort* ar fi descompozabil în $\begin{bmatrix} - \textbf{Muzical} \\ - \textbf{Coregrafic} \\ - \textbf{Literar} \\ + \textbf{Comunicare Materială} \end{bmatrix}$ etc.

Semioticianul ar putea fi tentat de plusul de suplețe al unei asemenea modelări, care nu taie în carnea vie a fenomenului întotdeauna multilateral de comunicare (indiferent de faptul că din rațiuni de simplitate ne referim abreviativ la *comunicarea folclorică*, *comunicarea matematică*, *comunicarea artistică* etc., denumind ansamblul după elementul preponderent).

Folcloristul ar putea da socoteală de acte complexe, cum sînt nunta, botezul, înmormîntarea, șezătoarea, bîlciul etc., la nivelul unei competențe de limbaj unice și nu prin racordarea neconvingătoare a observațiilor ținînd de limbaje pseudoindependente, izolate numai spre a le putea ulterior combina.

Nu ar fi în fond *caracterul sincretic* o trăsătură definitorie pentru limbajele naturale și cvasinaturale în opoziție cu *caracterul monovalent* specific pentru limbajele artificiale?

Dacă, dimpotrivă, aderăm la ideea clasică a unui *arhifolclor*, a unui *ethos* care reunește limbajele folclorice ale colectivității autoare, performanțele sincretice muzical-coregrafice-literare-... ar constitui manifestări simultane ale competenței muzicale, coregrafice, ale competenței literare etc. Sincretismul ar caracteriza în acest caz exclusiv registrul folcloric al limbajelor respective.

4. SEMNUL FOLCLORIC

Registrul natural al unui limbaj nu vizează în mod direct, ci mai degrabă prin ricoșeu, comunicarea. În registrul natural abundă semnele de tip *simptom*.

https://biblioteca-digitala.ro

În registrul cvasinatural consensul vizează manipularea nonechivocă a semnelor de tip *iconic* şi *indexic.*

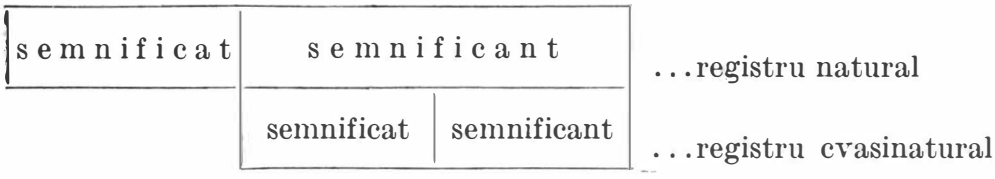
Semnul folcloric pare a se defini prin caracterul preponderent *iconic* şi *indexic.* Acesta apare în mit şi proverb, în căluş, colind, descîntec. Paralelismul este un semn *iconic intern,* mesajul reprezentîndu-se pe sine ca mesaj.

Pe măsură ce semnele iconice sau indexice sînt percepute ca *simboluri, distanţa* dintre semnificat şi semnificant se măreşte şi registrul folcloric cedează registrului cult.

În funcţie de canalul utilizat pentru emisie (recepţie), semnul folcloric este vizual, auditiv, tactil. În cazul în care adoptăm definirea folclorului ca limbaj unic sincretic, semnul folcloric se defineşte ca semn cu emisie (recepţie) multiplă şi conotată.

În afara semnelor *elaborate, stabile,* folclorul manipulează şi semne obiectuale *neelaborate, ad-hoc.* Ne referim la banul, nucile, ghemul de lînă sau usturoiul mortului, la batista mirelui, la struţul de pe clopul feciorului, la cămaşa soacrei, la sorcovă, plugușor, capră, măşti, la colaci, stea etc.

Semnul folcloric se edifică pe decroşajul registru natural — registru cvasinatural. Pornind de la schema propusă de Roland Barthes pentru decroşajul conotativ de sisteme al limbajelor socializate, putem reprezenta constituirea semnului folcloric după cum urmează :



PROBLÈMES SÉMIOTIQUES DANS L'ÉTUDE DU FOLKLORE

L'auteur distingue entre *l'émetteur profond* et l'*émetteur de surface,* entre le *récepteur profond* et le *récepteur de surface* du message folklorique. L'émetteur et le récepteur de surface sont respectivement l'*interprète* (*les interprètes*) et *le spectateur* (*le public*). L'émetteur et le récepteur profond sont le sous-groupe virtuellement infini des ancêtres et le sous-groupe virtuellement infini des descendants. *Le message folklorique circule entre deux sous-groupes absents* : les absents ascendants et les absents descendants.

C'est *le registre quasi naturel* des langages : langue maternelle, langage musical, langage chorégraphique, etc., qui apparaît dans le folklore et qui explique son caractère *syncrétique.*

Les signes folkloriques par excellence sont l'*icône* et l'*index.*

A part les signes *élaborés, stables,* le folklore connaît des signes-objets *non élaborés, ad hoc.*

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

TEHNICA ANALOGIEI ÎN POEZIA DE INCANTAȚIE

RADU RĂUTU

Pentru a putea iniția discuția despre un anumit tip de comparație în descîntece este necesară înlăturarea opoziției dintre categoria formală a comparației și analogia magică. Căci comparația asupra căreia ne vom apleca se legitimează tocmai prin această ștergere a opoziției, opoziție către care a evoluat, pe plan artistic, comparația originară.

Prestigiul de care s-a bucurat cuvîntul a făcut ca el să fie prezent — sub înfățișarea unor mesaje orale organizate — în diferitele practici magice corespunzătoare diverselor sfere de viețuire și activitate : riturile nașterii, riturile inițierii puberale (intrarea fecioarei în rîndul femeilor — „intrarea în horă" este precedată de „descîntecul horei"), riturile ceremonialului nupțial (orații, iertăciuni, cîntecul miresei, al mirelui etc.), riturile ceremonialului funerar („zorile", „cîntecul bradului", „cîntecul cel mare"), riturile ciclului calendaristic (colindele, plugușorul), riturile agrare (cununa grîului, drăgaica, caloianul, paparuda etc.).

Aceste mesaje orale organizate poartă, așadar, pecetea funcționalității genurilor și speciilor corespunzătoare. În descîntec mai ales, ceea ce nu se simțea în vorbirea de toate zilele era folosit premeditat, edificînd credința în imensa putere latentă a limbajului : „[...] în puterea limbii stă și moartea și viața ! Limba are putere ca cîrma la corăbghiile pe mări"—mărturisea inf. Vlase Rogozea din Drăguș în 1938, în cadrul unei anchete sociologice [1], ceea ce vrea să însemne că dispuse în context ritual, magic, cuvintele stîrneau puteri de care nu era conștient limbajul curent.

Descîntecul este cel care folosește aceste puteri. El poate fi definit ca un mesaj oral organizat, versificat liber, al unui conținut cu sens magic, simbolic, al cărui scop este obținerea unui rezultat practic. Descîntecul se legitimează numai în cadrul actului magic.

Pentru a-și atinge țelul, descîntecele întrebuințează diferite procedee magice. Unul dintre ele este comparația cu funcție magică. Luăm ca obiect al observațiilor noastre descîntecul „De cuțit" din volumul

[1] Ștefania Cristescu-Golopenția, *Drăguș, un sat din Țara Oltului (Făgăraș). Manifestări spirituale. Credințe și rituri magice*, București, 1944, p. 61.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 2, p. 123–132, București, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

lui Teodor Bălăşel [2], culeş din Bogdăneşti — Vîlcea, descîntecul „De scurgerea sîngelui" din studiul lui Gh. Pavelescu [3], cules în Lita Românească, descîntecul „De aprindere" publicat de Robert Prexl în „Convorbiri literare" [4], descîntecul „De obrintit" din Gr. Tocilescu [5] şi descîntecul „De lipitură şi zburător" din G. Dem. Teodorescu [6], pe care le notăm cu D_1 şi respectiv D_2, D_3, D_4, D_5, date în anexă.

Descîntecul D_1 narează operaţiile care se desfăşoară asupra cînepii, de la semănat, crescut, cules, topit, meliţat, depănat, urzit, ţesut şi confecţionat o cămaşă şi pînă la deteriorarea acesteia prin uzare. Aceleaşi operaţii sînt descrise ca desfăşurîndu-se asupra junghiului.

Nu este greu de observat similitudinea dintre fabulaţia acestui descîntec şi ceea ce ne povesteşte Anton Maria del Chiaro în a sa *Istoria delle Moderne Rivoluzioni della Valachia* (ed. N. Iorga, Buc., 1914, p. 45—46) despre un ritual foarte asemănător practicat de vechii locuitori ai Ţării Româneşti în împrejurările tragice ale unei epidemii de ciumă:

„Se adună un număr determinat de femei, care într-un răstimp de 24 ore torc, ţes şi cos o cămaşă de cînepă şi apoi o ard în mijlocul unei ogrăzi, şi cred că în felul acesta cămaşa cusută va alunga ciuma" [7].

Rituri asemănătoare sînt citate şi în legătură cu holera.

Considerăm că în cazul descîntecului D_1 avem de-a face cu reflexul acestei tehnici magice, organizate oral, în planul speciei descîntecului.

Prin descîntec, ca şi prin rit se operează o mediaţie între boală şi forţe supranaturale. Descîntătorul este acela care — corespunzător oficiantului din rit — mediază între elemente prin mijlocirea descîntecului. El consideră lumea ca o reţea strînsă de hierofanii care trebuie, prin intermediul riturilor şi ceremoniilor, să fie păzită în integritatea sa. Atunci cînd ritmicitatea vieţii este întreruptă, hiatul e bănuit a avea o cauză transcendentă. Bolnavul devine o gazdă provizorie a acestui hiat, expresia discontinuităţii unei stări normale — de sănătate —, sediul în care capilarele corespondenţei dintre natură şi divinitate s-au întrerupt. Răul face parte din natură, însă interferenţa cu un anumit individ dintr-o colectivitate dată întrerupe ordinea naturală [8].

În acest punct intervine descîntătorul prin intermediul descîntecului.

Pentru a distinge structura specifică a descîntecului D_1 o vom discuta pe două coordonate: una sincronică şi alta diacronică.

---

[2] Teodor Bălăşel, *Versuri populare române ceremonioase*. Adunate şi coordonate de ..., vol. I, cărticica a II-a, Craiova, [f.d.], p. 47—49.

[3] Gh. Pavelescu, *Cercetări asupra magiei la românii din Munţii Apuseni*, Bucureşti, 1945, p. 175.

[4] Robert Prexl, *Descîntece din Ardeal*, în „Convorbiri literare", XXV (1891), nr. 4, p. 357.

[5] Gr. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, Bucureşti, 1900, vol. I, partea a 2-a, p. 1585—1586.

[6] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare româneşti*, Bucureşti, 1885, p. 380.

[7] „Radunasi un numero determinato di donne, e queste nel termine di ventiquattro ore filano, tessono e cuciono una camicia di canape, e dipoi la bruciano nel mezzo di qualche cortile, ed in tal quisa credono che insieme con la camicia resti consumata la peste".

[8] Claude Levy-Strauss, *Gîndirea sălbatică*, Bucureşti, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro

Narațiunea se desfășoară sub forma unei alternanțe de secvențe *a* și *b*, secvențe de tipul

$$a \begin{cases} \text{Cînepa se topi.} \\ b \begin{cases} \text{Nu se topi cînepa,} \\ \text{Se topi junghiul de la Ion.} \end{cases} \end{cases}$$

$a + b$ fiind unitatea sincronică.

Secvența *a* reprezintă o acțiune afirmată în plan real, iar secvența *b* este negarea acțiunii din planul real și afirmarea aceleiași acțiuni în plan magic. Prin negație se face transferul acțiunii din planul real în planul magic. Ea este o indicare răspicată a echivalenței planurilor.

Suma secvențelor *a* este $(a)_n$ sau **A**, care reprezintă narațiunea din planul real, plan care este în același timp și planul narațiunii, adică povestea operațiilor suferite de cînepă (cultivare, facere a cămășii, purtare și deteriorare).

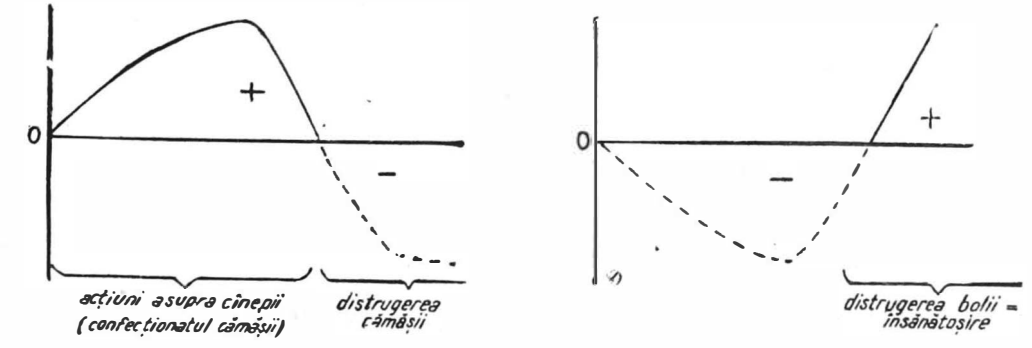
Suma secvențelor *b* este $(b)_n$ sau B, reprezentînd planul magic, care cuprinde aceleași operații, exercitate însă asupra bolii.

Acțiunea din planul real se poate exprima sub forma unei curbe înscrise într-un grafic în care partea pozitivă a curbei (aflată deasupra ordonatei) corespunde operațiilor culminînd cu confecționarea cămășii, urmată de partea negativă, coborînd sub 0 (aflată sub ordonată), corespunzînd deteriorării cămășii.

În planul real, confecționarea cămășii este episodul pozitiv, în timp ce distrugerea ei este episodul negativ.

În planul magic, acțiunile analoge cu cele desfășurate asupra cînepii și cămășii se reprezintă grafic printr-o curbă în care partea negativă corespunde confecționării cămășii din planul real, iar partea pozitivă urmează distrugerii cămășii, ceea ce semnifică distrugerea cauzei răului, deci presupune refacerea stării inițiale de bine.

Planul A *Planul B*



Din analiza graficului rezultă un raport de echivalență de semn invers între acțiunile din planul A (exercitate asupra cămășii) și cele din planul B (exercitate asupra bolii), deci $A \approx -B$, ceea ce verifică identificarea obiectelor — în cazul nostru acțiuni —, proprie metonimiei.

https://biblioteca-digitala.ro

Primele versuri ale lui D_1 (de la 1—7, fără refren) prezintă o abatere de la structura tipică, şi anume planul B este exprimat numai prin exorcismul „Fugi, junghiu, că te-njunghiu !", care are şi rol de refren, repetat de-a lungul întregului text, după fiecare vers.

Episodul deteriorat este format din secvenţe *a* complet exprimate şi secvenţe *b* reduse doar la refren, refren care îşi dobîndeşte semnificaţia în planul magic şi deci apartenenţa la el prin conexiune cu structura tipică a secvenţelor abia după prima negaţie (*Nu* se topi cînepa,/se topi junghiu de la Ion). Pînă aici era evidentă numai funcţia de exorcizare.

Am fi tentaţi să considerăm că existenţa exorcismului (sub forma refrenului care prin poruncă exorcizează) în structura discursului magic este rezultatul contaminării a două procedee magice distincte : porunca şi analogia magică ; dar absenţa din structura descîntecului a unui motiv caracteristic (invocaţie, anamneză) acuză apartenenţa obligatorie a exorcismului repetat obsedant în naraţiune, care creează echilibrul normal al structurii descîntecului sub aspect tensional şi estetic.

Studiul structurii diacronice evidenţiază trecerea de la starea iniţială nefirească, de boală, la starea finală, normală, de sănătate. Putem exprima relaţiile dintre elemente sub forma intersecţiei

$$Bl \cap I \rightarrow S^-$$

[boala (Bl) intersectînd individul (I), rezultă starea de boală (S^-)].

În situaţia finală intersecţia devine

$$Bl \cap I = \emptyset \rightarrow S^+$$

deci intersecţia este negată şi Bl şi I sînt disjuncte.

Formula finală, caracteristică de altfel tuturor descîntecelor, este o *concluzie* a întregii acţiuni. Ea numeşte scopul descîntecului (însănătoşirea) şi cel mai adesea asociază explicit descîntecului puterile supranaturale.

Finalul acestui descîntec întăreşte ipoteza că nu trebuie să se considere descîntecul subordonat categoriei urării [9]. În descîntece descîntătorul există ca mediator între elemente — boala şi forţa supranaturală —, fiind deci implicat şi supus acţiunii de restabilire a ordinii naturale ; simpla relaţie de la om la om, proprie urării, este exclusă.

★

Dat fiind tipul descîntecului pe care l-am studiat (derivat dintr-o practică magică), se impune o discuţie asupra structurii în rit şi în descîntec.

În rit acţiunea se petrece *ca* în realitate (făcutul cămăşii), suferă deci o abstractizare. Abstractizarea este de fapt desfăşurarea acţiunii

— într-o anumită perioadă (condensată în timp), care nu corespunde realităţii obişnuite,

— în anumite condiţii (contextul magic)

— şi subordonată unui scop specific (scopul ritului), acţiunile fiind deci deosebite de funcţionalitatea şi finalitatea lor reală.

[9] Stanca Fotino, *Categoria urării în poezia obiceiurilor tradiţionale*, în „Ramuri", VII (1970), nr. 6, p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro

În descîntec acțiunea este scoasă complet din planul realului concret și trecută în planul realului narațiunii, care constituie sistemul de referință al comparației magice. Față de rit, în planul real al narațiunii acțiunea e mai violentă în toate etapele și mai complicată calitativ, iar timpul în narațiune este lărgit (de la semănatul cînepii — cu toate operațiile asupra ei, care lipsesc din rit —, făcutul cămășii, îmbrăcatul, și pînă la purtarea și ruperea ei prin purtare), toate acestea fiind consecințele unui grad mai mare de abstractizare.

În rit, planul magic B este subînțeles, spre deosebire de descîntec, unde este clar exprimat. În momentul în care se desfășoară o acțiune în real se presupune că aceeași acțiune se desfășoară asupra bolii.

Rezumînd constatările asupra structurii ritului și descîntecului, putem spune că planul A în rit se prezintă ca o acțiune care a suferit un grad de abstractizare, în timp ce în descîntec acțiunea este povestită, deci abstractizarea trece pe o treaptă superioară. Planul B în rit este subînțeles, neexprimat prin acțiuni sau cuvînt, iar în descîntec este exprimat — prin cuvinte.

În rit identificarea obiectelor (acțiunea de făcut cămașa cu acțiunea asupra bolii) permite substituirea lor și îngăduie ca ritul să fie înțeles ca o metonimie [10].

În descîntec cele două obiecte (acțiuni) apar distinct exprimate în același cod (limbajul), deci într-o formă de abstractizare evoluată, relația rămînînd metonimică în cazul lui D_1. Subordonarea acțiunii din planul real A față de scopul magic exprimat în planul B denotă că acțiunea din planul A este o simulare a planului B, cînd între cele două planuri există un raport de echivalență.

★

Un descîntec asemănător este D_2, în care boala este amenințată cu operațiile de prelucrare ale cînepii. Planul A nu apare decît în versul 7 ca o aluzie la chinul cînepii, iar planul B include toată narațiunea, care povestește operațiile asupra cînepii aplicate la boală.

Comparativ cu D_1, acțiunile se identifică (se substituie), deci în analogia magică se citește tot o metonimie.

În descîntecul D_3 planului A îi corespunde o stare reală, în care o intervenție presupus magică produce întreruperea desfășurării, moment ce este transferat pe planul B pentru a sluji scopului magic, însănătoșirea. Recunoaștem aici o comparație de acțiuni.

Descîntecul D_4 este de asemenea o transpunere a unui ritual în descîntec. Fabulația prezintă un ospăț pregătit cu minuțiozitate — și insistență monocromă, care creează o atmosferă de negru intens —, în urma căruia participanții („oameni mari negri") sînt satisfăcuți. Acesta este primul termen al comparației, sistemul de referință. Lipsește invocația sau exorcismul. Sistemul de referință nu reprezintă un plan real, analog cu planul A din D_1, ci este un plan mitic, ceremonial (un ospăț ritual), numai că într-o formă evoluată comparativ cu D_1 (evoluată în sensul abstractizării).

[10] Claude Levy-Strauss, *op. cit.*, p. 393.

https://biblioteca-digitala.ro

Al doilea termen al comparației, corespunzînd planului magic B, primește încărcătura semnificantă a acțiunii din sistemul de referință A. Diversele operații din planul A subînțeleg desfășurarea unor acțiuni paralele în planul magic B, planul B exprimîndu-se numai în final, cînd apare clar ca termen al comparației.

*

Comparînd structurile celor patru descîntece analizate, am constatat că D_1 este constituit din alternanțe de secvențe de A și de B, alternanțe care făceau ca cele două acțiuni (reală — de referință — și magică) să fie tot timpul paralele, planurile fiind deci metonimice.

În D_2 este vorba tot de o metonimie, planul B fiind singurul care reprezintă acțiunile din ambele planuri, planul A fiind aluziv („De nu, îi păți ca cînepa"). În D_3 apare *comparația* acțiunilor din planul A și planul B, iar în D_4 planul A este o narațiune în planul mitic, ceremonial, o comparație între cele două planuri aplicîndu-se numai la nivelul rezultatelor acțiunilor.

Studiind structurile diacronic, remarcăm o evoluție a abstractizării planului A — de la D_1 la D_4 —, căreia îi corespunde o depărtare a planurilor A și B între ele, ceea ce se manifestă prin trecerea de la metonimie la comparație. Comparația comportă și ea diferite distanțe între termeni, în raport cu gradul de mitizare a planului A.

Astfel, dacă la D_1 planul A are o realitate concretă, la D_3 apare mitizarea la nivelul unui moment, căreia îi corespunde o comparație între acțiunile din planul A și planul B, iar în D_4 mitizării complete a planului A îi corespunde o comparație *numai* la nivelul rezultatelor, din cauză că mitizarea intensă nu permite o comparație continuă și paralelă cu acțiunile din alt plan.

Un caz particular îl prezintă D_5, care începe cu o invocare a unor plante cu efect terapeutic magic și cuprinde perioade de comparații simple, în care primul termen, corespunzînd sistemului de referință A ($A = a_1 + a_2 + a_3$), are un conținut real redus la momentele finale, de desființare a unor procese sau obiecte (Cum se sparge tîrgul,/Cum se sparge oborul,/Așia să se spargă faptul/Și lipitura/Și zburătorul./ /Cum se sparg oalele,/Așia să se spargă farmecele,/Și lipitura,/ Și zburătorul./ /Cum se răspîndesc răspîntiele, /Așia să se răsipească vrajele/Și lipitura/Și zburătorul). Deci unui plan A real îi corespunde o comparație simplă, ceea ce vine în contradicție cu concluziile noastre dacă nu am lua în considerație că descîntecul D_5 este îndreptat nu contra unei boli, ci a vrăjilor, care sînt numite în planul B. Acest conținut al planului B reclamă cu necesitate concretețea acută a planului A ca o compensație care să echilibreze măsura de magic și real din cele două planuri.

*

Din studiu rezultă următoarele.

1. Modificările pe care le suferă relațiile dintre elemente, la trecerea din realitate în rit și apoi în descîntec, comportă o evoluție a abstractizării (real→rit→descîntec), în rit avînd o acțiune concretă *ca* în realitate, dar abstractizată (prima treaptă a abstractizării), iar în descîntec abstractizarea realului are loc sub formă de cuvînt.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Modelul logic al descîntecelor, întemeiate pe o analogie magică, este alcătuit din două părți — cei doi termeni ai comparației: primul, care constituie sistemul de referință, este un plan real la nivelul discursului (A). Cel de-al doilea termen îl constituie planul magic (B), care include acțiunea asupra bolii. Deci boala este situată totdeauna în acest plan.

3. Raportul dintre cei doi termeni — planul A și planul B — poate lua două forme: *metonimie*, care corespunde unei echivalențe (D_1) sau chiar unei substituiri între acțiunile celor două planuri (D_2), și *comparație*, cînd se compară acțiuni sau rezultatele unor acțiuni (D_3, D_4).

Important pentru acest raport este variabilitatea realității planului A. El nu trebuie să fie neapărat un plan real, ci poate să cuprindă acțiuni reale, mitice etc.

Gradul de abstractizare mai mic sau mai mare realizat prin mitizare variază distanța dintre planuri, distanță de care depinde forma de comparație: metonimie (D_1, D_2), comparație (D_3, D_4).

ANEXĂ

D_1

Plecai să toc ogoru,
Fugi, junghiu, că te-njunghiu! *
Ogoru tocai,
Cînepa o semănai,
Cu sapa o coperii.
Cînepa o culesei,
In lac o băgai,
Cînepa se topi.
Nu se topi cînepa,
Se topi junghiu de la *Ion*.
Din lac o scosei,
Cu meliță o meliței.
Nu meliței cînepa,
Și meliței junghiu de la *Ion*.
Trăsei fuioarele.
Nu trăsei fuioarele,
Și trăsei de la *Ion* junghiurile.
Depănai tortu,
Urzii pînza.
Nu depănai tortu,
Nu urzii pînza,
Depănai și urzii junghiurile.
Învălii pînza,
Năvădii pînza.
Nu-nvălii pînza,
Nu năvădii pînza,
Învălii și năvădii junghiurile.
Gurii pînza,
Țesui pînza.
Nu gurii pînza,
Nu țesui pînza,
Gurii și țesui junghiurile.
Pînza o tăiai,
La amoi o băgai.
Pînza n-o tăiai,
La amoi n-o băgai,
Tăiai și la amoi băgai junghiurile.
Pînza o-nălbii,
Pînza o uscai.
Nu-nălbii pînza,
Nu uscai pînza,
'Nălbii și uscai junghiurile.
Trîmbii pînza,
Croii cămașa.
Nu trîmbii pînza,
Nu croii cămasa,
Trîmbii și croii junghiurile.
Croii cămașa,

* Se repetă după fiecare vers.

https://biblioteca-digitala.ro

Îmbrăcai cămaşa.
Nu croii cămaşa,
Nu-mbrăcai cămaşa,
Croii şi-mbrăcai junghiurile.
Purtai cămaşa,
Se rupse cămaşa.
Nu purtai cămaşa,
Nu se rupse cămaşa,
Purtai şi rupsei junghiurile
Şi toate cuţitele
Şi tăieturile.
Iar *Ion* rămase curat
Şi luminat
Cum Maica Precista l-a lăsat.
Descîntecul meu
Şi leacu de la Dumnezeu
Şi de la sfînta zi de azi.

D_2

Doamne-ajută, Sf. M. Precestă,
Sfîntă dragă zi de astăzi.
Stai sînge în pèliţă
Ca Dumnezău în credinţă,
Că de nu-i sta de voie
Îi sta de mare nevoie;
De nu, îi păţi ca cînepa:
Te-oi sămăna şi te-oi culege
Şi te-om usca şi te-om topchi
Şi te-om usca şi te-om meliţa,
Te-om hecela şi te-om cheptăna
Şi te-om toarce,
Ti-om răstie şi ti-om depăna,
Te-om urzi, te-om învăli
Şi ti-om ţăse, te-om curoi
Şi te-om face cămeşe
Şi te-om purta şi te-om strica
Şi nimic de tine nu s-a alege.

D_3

Lingă mare
Oaia zbiară în cărare,
Fata cîntă şi lucrează
Şi voinicul ceterează.
Dar îndată se înfricoşa,
Oaia sta de-a zbiera,
Fata iar de-a cînta
Şi voiniciul de-a cetera.
Aşa să stea, să piară,
Să nu vie iară
Junghiul de a-l mai junghia,
Durerea de a-l mai durea.
Ion să rămîie curat,
Luminat
Cum Dumnezeu l-a lăsat.

D_4

Plecă un om mare niegru,
C-o săcure mare niagră,
Într-o pădure mare niagră;
Tăie un copac mare niegru,
Făcu un plug mare niegru,
Cu grindeiu mare niegru,
Cu corman mare niegru,
Cu trupiţă mare niagră,
Cu juguri mari niegre,
Cu resteie mari niegre.
Înjugară oameni mari niegri
Boi mari niegri,
Luară grîu mare niegru
Şi dusără la loc mare niegru.
Sămănară grîu mare niegru
Pă loc mare niegru,
Săcerară oameni mari niegri
Grîu mare niegru,
Şi-l legară oameni mari niegri
Cu priviţi mari niegre;
Luară sepe mari niegre
Şi făcură arie mare niagră,
Cărară grîu mare niegru,
Îl treierară cai mari niegri,

https://biblioteca-digitala.ro

Și-l vînturară în vînt mare niegru,
Și-l băgară-n saci mari niegri;
Și-l pusără-n car mare niegru,
Și-l duseră la mori mari niegre;
Băgară-n coșuri mari niegre,
Îl măcinară pietri mari niegre,
Făcură făină mare niagră,
Și-o băgară oameni mari niegri
În cuptoare mari niegre.
Coapsără pîine mare niagră,
Veniră oi mari niegre
Din munți mari niegri,
Cu băcioici mari niegre,
Și făcură strungăreață mare niagră,
Și mulsără oi mari niegre.
Dumicară pîine mare niagră
În lapte mare niegru;
Mîncară oameni mari niegri
Și băcioici mari niegre.
Mîncară
Și să potoliră;
Cum mîncară,
Cum să potoliră.
Așa să se pòtole
Obrintiturile
Și jurghieturile
De la *Ion* din carne
Și din piele.

D_5

Avrămcasă,
Cristinească,
Drăgan,
Leuștean
Și odolean,
Mătrăgună,
Sînge de nouă frați,
Iarba ciutei
Și muma pădurii,
Cum se sparge tîrgul
(cum se sparge oborul),
Așia să se spargă faptul
Și lipitura
Și zburătorul.
Cum se sparg oalele,
Așia să se spargă farmecele
Și lipitura
Și zburătorul.
Cum se răspîndesc răspîntiele,
Așia să se răsipească vrajele
Și lipitura
Și zburătorul.

LA TECHNIQUE DE L'ANALOGIE DANS LA POÉSIE D'INCANTATION

L'auteur entreprend l'analyse d'un groupe de cinq formules magiques roumaines dont la structure est fondée sur l'analogie magique.

Le modèle logique de ces formules, fondées sur «l'analogie magique», déduit par l'auteur, est composé de deux parties : les *deux termes de la comparaison*. Le premier terme, qui constitue le système de référence, représente le plan du réel, au niveau du discours (A). Le second terme est constitué par le plan magique (B), qui comporte l'action entreprise contre la maladie à guérir.

Par exemple, dans une des formules (D_1), dans le plan A on narre les opérations techniques que comporte la culture et l'exploitation du chanvre à partir de l'ensemencement et jusqu'à la confection d'une chemise et à sa détérioration par usure ; dans le plan B on décrit les mêmes opérations mais

https://biblioteca-digitala.ro

portant cette fois-ci sur le *mal* lui-même. Le rapport entre les termes A et B peut revêtir deux formes : la forme de métonymie qui correspond à une équivalence (D_1) ou même à une substitution entre les actions des deux plans (D_2), et la forme de *comparaison* quand on compare des actions ou des résultats d'actions (D_3, D_4).

Ce qui est important pour ce rapport c'est la variabilité de la réalité du plan A. Il ne doit pas être nécessairement un plan réel. Il peut bien comprendre à côté des actions réelles, des actions mythiques, etc.

Le degré variable d'abstraction réalisé par la mythification rend oscillante la distance entre les deux plans, distance dont dépend la *forme* de la comparaison, *métonymie* (D_1, D_2), *comparaison* (D_3, D_4).

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEME METODOLOGICE ÎN CERCETAREA „JOCURILOR DE ÎNVÎRTIT"

CONSTANTIN COSTEA

În ansamblul folclorului românesc, creaţia coregrafică reprezintă unul din aspectele cele mai caracteristice şi valoroase. Dansul reflectă, cel puţin în aceeaşi măsură cu celelalte manifestări ale folclorului, caracterul specific naţional al creaţiei populare, constituind un important obiect de studiu pentru cercetarea culturii populare româneşti.

Ca disciplină mai nouă în cadrul folcloristicii, cercetarea coregrafică se străduieşte să atingă nivelul celorlalte ramuri, socotite tradiţionale, căutînd realizarea unor puternice baze de plecare pentru viitoarele studii de sinteză. Realizarea acestui deziderat este strict condiţionată, în stadiul actual de dezvoltare, de intensificarea culegerii de material cu ajutorul mijloacelor moderne, de perfecţionarea metodei de fixare grafică, precum şi de adîncirea cercetărilor legate de evoluţia istorică şi limbajul specific dansului popular.

Înscriindu-ne pe coordonatele arătate, încercăm să prezentăm, în lucrarea noastră, cîteva probleme cu caracter metodologic legate de cercetarea „jocurilor de învîrtit" din Transilvania.

Cu toate că nu au fost studiate în mod special, „jocurile de învîrtit" s-au situat în atenţia coreologilor încă în perioada de început a activităţii de cercetare sistematică a coregrafiei populare româneşti [1]. În această etapă de acumulare, în cadrul acţiunilor legate de culegerea materialului coregrafic, au fost notate multe variante din diferite zone ale Transilvaniei. Tot în această perioadă au fost publicate cîteva variante în colec-

[1] Considerăm că anul 1950 marchează debutul cercetării sistematice a folclorului coregrafic românesc. În acel an a luat fiinţă sectorul coregrafic al Institutului de folclor (astăzi Institutul de etnografie şi folclor).

Perioada cuprinsă între anii 1950—1960 constituie etapa de început a activităţii noastre. Atunci s-a închegat colectivul sectorului coregrafic şi s-au conturat metodele de lucru.

Tot în jurul anului 1950 au început activitatea de culegere şi maeştrii de dans Gh. Popescu-Judeţ şi Gh. Baciu. Aceştia s-au situat însă pe alte poziţii, preocupările pentru culegerea dansului popular constituind o latură secundară a activităţii lor artistice.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 2, p. 133—139, Bucureşti, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

țiile antologice: *Jocuri populare românești* [2] de Vera Proca-Ciortea, *Jocuri din Ardealul de sud* [3], *Jocuri populare din Muscel și Bran* [4] de Andrei Bucșan și *40 dansuri populare* [5], alcătuită de colectivul sectorului coregrafic al Institutului de etnografie și folclor.

Înaintea acestei perioade nu au existat, decît cu totul sporadic, preocupări pentru culegerea și, dacă se poate spune, cercetarea acestor jocuri (și în general a coregrafiei populare românești).

Începutul cercetărilor sistematice asupra „jocurilor de învîrtit" coincide, de fapt, cu debutul unei noi etape în evoluția studierii coregrafiei populare. Noua etapă, la noi, începe în anul 1962, cînd metoda de culegere a materialului coregrafic, cu ajutorul peliculei cinematografice, devine practică curentă.

Munca de cercetare complexă, pe timp mai îndelungat, a unui fenomen cu o mare arie de răspîndire, a dus implicit la o preocupare permanentă de îmbunătățire a metodelor de lucru. În acest sens, experiența acumulată în procesul muncii de cercetare a „jocurilor de învîrtit" poate prezenta aspecte interesante și credem că prezentarea lor în cadrul lucrării de față poate constitui o contribuție în stadiul actual al cercetărilor coregrafice.

Pentru atingerea obiectivelor fixate, munca noastră s-a axat, în primul rînd, pe cercetarea de teren, care s-a efectuat în etape diferite, căutînd să acopere, pe cît posibil, diferitele zone ale Transilvaniei.

Activitatea de cunoaștere a „jocurilor de învîrtit" a cuprins următoarele acțiuni.

1) Cercetarea unor lucrări ce cuprind descrieri și atestări ale dansurilor în speță.

2) Cercetarea materialului informativ și a notațiilor din arhiva Institutului de etnografie și folclor.

3) Observarea directă a dansurilor în plină desfășurare.

4) Cercetări efectuate prin anchete în localități din cuprinsul Transilvaniei, în vederea determinării unor caracteristici zonale.

5) Culegerea și filmarea variantelor.

6) Transcrierea amănunțită a filmelor în metoda de notare grafică a Institutului de etnografie și folclor.

7) Analiza structurală a variantelor.

În afara operațiunilor de investigare și observare directă, necesare cunoașterii fenomenului în contextul de viață, problema realizării unor documente cu un înalt grad de probitate științifică a constituit preocuparea principală în decursul muncii noastre.

În folclorul coregrafic românesc, arhitectonica dansurilor cunoaște două moduri principale de construcție: 1) construcția fixă, în cadrul că-

---

[2] Vera Proca-Ciortea, *Jocuri populare românești*, București, Editura pentru literatură și artă, 1955, p. 68—71, 72—73, 90—94, 95—97.

[3] Andrei Bucșan, *Jocuri din Ardealul de sud*, București, Editura de stat didactică și pedagogică, 1957, p. 49—52, 3—57.

[4] Andrei Bucșan, *Jocuri populare din Muscel și Bran*, București, Editura de stat didactică și pedagogică, 1958, p. 55—61, 65—70.

[5] *40 dansuri populare*, colecție alcătuită de colectivul sectorului coregrafic al Institutului de etnografie și folclor — E. Balaci, A. Bucșan, C. Costea, A. Giurchescu, P. Ștefănescu, coordonatorul lucrării V. Proca-Ciortea. Lucrarea a fost multiplicată în cadrul Institutului în anul 1961 (cap. *Jocuri din Sibiel* — p. 167—170, 179—185).

https://biblioteca-digitala.ro

reia frazele coregrafice se succedă mereu în aceeaşi ordine; 2) construcţia liberă, în cadrul căreia numărul şi succesiunea frazelor coregrafice pot merge de la o mobilitate relativă pînă la improvizaţie.

„Jocurile de învîrtit" se încadrează în cel de-al doilea mod arhitectonic. Forma compoziţională liberă, dusă uneori pînă la improvizaţie, ne arată că o „învîrtită" ca tip în sine constituie de fapt o noţiune abstractă, concrete fiind numai variantele ei; fiecare din ele o poate reprezenta. Sub acest aspect, importanţa obţinerii unor documente viabile, necesare studierii amănunţite a „jocurilor de învîrtit", este capitală, fără acestea ipotezele legate de problemele de strictă specialitate (morfologie, structură, construcţie compoziţională etc.) prezintă totdeauna un mare coeficient de vulnerabilitate[6]. Pentru diminuarea coeficientului, folosirea peliculei cinematografice, în cercetările de teren, reprezintă rezolvarea cea mai eficientă.

Avantajele metodei de culegere a dansului popular cu ajutorul peliculei cinematografice nu pot fi contestate. Fixarea pe peliculă, chiar fragmentar, a jocului pe care îl studiem ne dă posibilitatea să obţinem un document ştiinţific concret, analog benzii de magnetofon, document irealizabil în condiţiile notării directe a lui. Din păcate mai sînt şi astăzi folclorişti (chiar cercetători ai Institutului de etnografie şi folclor) care acordă o valoare mai mare notării directe, pe motiv că ar fi mai reală şi mai complexă. Aceştia uită de principiile de bază ale folcloristicii moderne, expuse de Constantin Brăiloiu [7], încă din anul 1931, cu privire la obiectivitatea de netăgăduit a aparatelor de înregistrare. Totodată C. Brăiloiu arată că „nu se închipuie lucrare ştiinţifică lipsită de un permanent mijloc de control" [8].

În condiţiile de lucru fără film, cercetătorul coregraf este nevoit să noteze direct mişcările dansatorilor, chiar învăţînd să le execute. Practic notarea directă (chiar şi cea mai bună notaţie) nu ne poate da decît o schemă, o sinteză (dacă se poate spune) a jocului cules, imaginea lui complexă rămînînd în memoria cercetătorului fără posibilitate de concretizare. Documentul obţinut astfel se bazează numai pe impresia de moment, la care nu se mai poate reveni a doua oară. Mai mult decît atît, impresia de moment este rezultatul perceperii subiective a fenomenului. Experienţa acumulată în munca de teren a dovedit că este practic imposibil ca un cercetător (oricît de multe calităţi ar avea) să surprindă, notînd direct, întreaga complexitate a mişcărilor unui dans şi cu atît mai puţin elementele spontane care apar în timpul desfăşurării lui.

Culegînd materialul coregrafic cu ajutorul filmului, beneficiem de obiectivitatea mecanică a înregistrării şi de posibilitatea vizionării repetate a aceluiaşi moment. Numai aşa ies în evidenţă unele aspecte care nu pot fi sesizate direct.

---

[6] Nu pot fi eliminate suspiciunile legate de fidelitatea notaţiei în lipsa unor documente vizuale (în speţă filmul).

[7] Constantin Brăiloiu, *Arhiva de folklore a soc. Compozitorilor Români, schiţă a unei metode de folclore muzical*, Extras din revista „Boabe de grîu", anul II, nr. 4, Bucureşti, Edit. Soc. compozitorilor români, 1931, p. 5.

„Grija obiectivităţii ne va impune mai întîi înregistrarea mecanică a melodiilor. Numai maşina este obiectivă şi numai reproducerea ei este întreagă şi netăgăduită".

[8] Constantin Brăiloiu, *op. cit.*, p. 5 (continuare).

https://biblioteca-digitala.ro

În condițiile culegerii materialului cu ajutorul peliculei cinematografice, cercetarea dansurilor se transformă într-o muncă de laborator care are la bază transcrierea grafică a filmului (asemănătoare transcrierii muzicale), iar notarea pe teren, necesară, rămîne totuși un procedeu auxiliar.

Debutul cercetărilor noastre asupra categoriei „jocurilor de învîrtit" s-a produs într-un moment de început al aplicării metodei de culegere a dansurilor cu ajutorul peliculei cinematografice, ceea ce a dus firesc la o preocupare permanentă de îmbunătățire a stilului de muncă, la rezolvarea unor greutăți și eliminarea unor stîngăcii inerente etapei respective.

Filmarea dansurilor o putem compara prin analogie cu înregistrarea muzicală, dar în condițiile tehnice actuale problemele fixării cinematografice sînt mult mai complexe. În prezent tehnica înregistrării magnetice a sunetului permite obținerea unor rezultate satisfăcătoare în orice condiții, filmarea ridică însă probleme dificile, legate atît de tehnica filmării, cît și de organizare, probleme pe care a trebuit să învățăm să le rezolvăm.

Practic, realizarea documentelor științifice a cuprins două operațiuni, fiecare cu gradul ei de dificultate, operațiuni care ne-au ridicat o serie de probleme a căror rezolvare a necesitat destule căutări și experimente.

Pornind la filmarea „jocurilor de învîrtit", ne-am gîndit în primul rînd la posibilitatea de transcriere grafică a lor. Pentru a putea atinge acest obiectiv am căutat ca în filmele pe care le facem dansurile să apară foarte clar [9].

Înregistrarea fenomenului, direct pe viu, este lucrul cel mai tentant și este bine să cuprindem cu aparatul de luat vederi jocul în plină desfășurare naturală. Vizionarea unui fragment de peliculă, pe care am fixat un astfel de moment, ne va introduce în atmosfera specifică și ne va ajuta să înțelegem mai bine jocul atunci cînd îl vom studia în amănunt. Pentru transcrierea și studierea propriu-zisă a dansului, imaginile luate pe mare ansamblu sînt practic inutilizabile [10].

În raport cu posibilitățile unghiului redus al aparatului de luat vederi, am rezolvat problema folosind pentru acoperirea necesităților noastre grupuri de cîte 4—6 perechi. În felul acesta am obținut o imagine de ansamblu a jocului filmat și în același timp o claritate a mișcărilor dansatorilor. Complexitatea limbajului coregrafic, precum și forma liberă a construcției compoziționale a „jocurilor de învîrtit" ne-au determinat ca, pe lîngă procedeul amintit, să filmăm variantele și pe cupluri, pentru a putea studia mai bine contribuția fiecăruia, în parte, la aspectul general al jocului. Astfel am obținut filmul unei variante de ansamblu

[9] Desigur filmul științific (în speță pentru cercetarea dansului popular) nu poate satisface totdeauna pretențiile esteticii cinematografice. Cercetătorul coregraf trebuie să-și îndrepte atenția în primul rînd asupra mecanismului intim al dansului respectiv și în ultimă instanță asupra realizării artistice a filmului respectiv.

[10] Există părerea că între dansul înregistrat pe viu (în cadrul ocaziei respective : horă, nuntă etc.) și dansul înregistrat special pentru cercetare (transcrieri, analiză) ar fi o mare diferență. Credem că se comite o exagerare a acestor diferențe deoarece jucătorii își construiesc jocul pe baza aceluiași fond de mijloace coregrafice. În ce privește calitatea interpretării (eliminarea crispării), ea depinde în mare măsură de priceperea cu care cercetătorul știe să lucreze cu informatorii și să surprindă momentele optime.

https://biblioteca-digitala.ro

(uneori chiar două) a fiecărei „învîrtite", din repertoriul localității respective, și de la două la cinci variante, pe cupluri [11].

O altă problemă a constituit-o desfășurarea în timp a jocurilor. Se știe că în cadrul natural un „joc de învîrtit" poate dura pînă la 25—30 de minute. Înregistrarea integrală a unui astfel de variante ar reprezenta idealul, dar limitarea timpului de funcționare continuă (trei minute cît durează o bobină de peliculă) a aparatului de luat vederi de care dispunem face practic imposibilă realizarea acestui deziderat. Rezolvarea problemei s-a produs pe altă cale.

Observarea fenomenului ne-a relevat faptul că, în desfășurarea lui naturală, dansul respectiv nu urmează o linie continuă. Sînt momente de mare intensitate în cadrul cărora dansatorii etalează toată măiestria lor interpretativă și momente de relaxare care cuprind simple legănări pe pulsațiile ritmice ale melodiei. În aceste condiții am căutat să selecționăm, în vederea filmării, momentele de tensiune cele mai semnificative ale variantei respective, fără a influența, bineînțeles, succesiunea naturală a motivelor și frazelor coregrafice. Practica a dovedit că momentele de tensiune maximă, în cadrul cărora dansatorii concentrează întreaga lor măiestrie artistică, nu depășesc în general trei minute [12] (bineînțeles limitarea timpului este legată de resursele lor fizice).

Desigur, limitele posibilităților tehnice arătate, la care mai putem adăuga imposibilitatea realizării unor pelicule sonore, au făcut ca obiectivul nostru să nu poată fi rezolvat ideal. Cu toate aceste greutăți am reușit să concretizăm imagini ale jocurilor respective, iar rezultatele transcrierii grafice a filmelor sînt mai mult decît satisfăcătoare.

Operația de transpunere grafică a documentelor filmate a constituit în felul ei o premieră și s-a dovedit a fi dificilă în raport cu activitatea anterioară (notarea directă).

Vizionarea repetată a aceleiași variante, fixată pe peliculă, ne-a dat posibilitatea să surprindem elementele dansului — mișcări, atitudini etc. — în adevărata lor ipostază (și fără a fi trecute prin filtrul subiectiv al culegătorului). De aici s-au impus firesc necesitatea unei transpuneri grafice amănunțite și totodată fidelă a elementelor coregrafice, o mai mare exigență și în ultimă instanță o nouă metodologie.

De pildă se știe că oricare dans de perechi are caracter policinetic și că cea mai simplă variantă de cuplu îmbină două forme de exprimare coregrafică (una bărbătească și alta feminină), relativ independente. Notînd direct un dans de perechi, coreologii realizau numai un rînd grafic, care cuprindea de obicei linia coregrafică a unuia dintre parteneri (în multe cazuri un fel de sinteză), și separat unele variațiuni. S-a încercat și notarea pe două rînduri grafice, dar de cele mai multe ori și suprapunerea a fost făcută arbitrar. În cazul nostru situația s-a schimbat radical datorită posibilităților de concretizare grafică a mișcărilor fiecărui dansator în parte și de realizare a unei suprapuneri reale și exacte a liniilor coregrafice.

[11] Filmarea variantelor individuale trebuie să constituie o normă pentru cercetare, mai ales cînd este vorba de jocuri cu un înalt grad de dificultate tehnică.

[12] Varianta filmată astfel reprezintă un moment real și totodată concret al vieții jocului. Cercetarea (și reconstituirea) întregii vieți a jocului respectiv nu se poate realiza decît pe baza acestor momente fixate pe pelicula cinematografică și nu pe baza unor impresii de moment și amintiri.

https://biblioteca-digitala.ro

În raport cu cele arătate operaţia propriu-zisă de transcriere s-a arătat a fi mult mai complexă, relevînd necesitatea unei noi orientări în interpretarea sistemului de notare.

Practic transcrierea fidelă a mişcărilor fiecărui dansator în parte s-a realizat în limitele numărului de semne existente deja în sistemul de notare al Institutului de etnografie şi folclor. S-a urmărit cu consecvenţă posibilitatea valorificării maxime în interpretarea semnelor, eliminînd de la bun început orice tendinţă de amplificare a numărului şi a grafiei lor.

În ceea ce priveşte organizarea partiturii coregrafice (suprapunerea rîndurilor corespondente) ne-am inspirat, pentru rezolvarea ei, din grafia sistemului muzical de notare. Rîndurile coregrafice corespondente au fost suprapuse sinoptic după modelul partiturii corale (sau orchestrale), realizîndu-se o coincidenţă perfectă a pulsaţiilor ritmice pe verticală.

Pentru a ilustra grafic corespondenţa dintre diferitele portative coregrafice din cadrul partiturii, a fost necesar să folosim unele semne ajutătoare (complementare), ca linia punctată (orizontală şi verticală) şi acolada. De asemenea a fost necesară precizarea semnificaţiei barelor simple şi duble.

Considerăm că eficienţa practică a unei astfel de partituri constă în cantitatea de informaţii pe care trebuie să ne-o prezinte în cuprinsul unei pagini (cît mai mult în spaţiul disponibil). În acest sens s-a căutat rezolvarea problemei, folosindu-se cît mai raţional spaţiul disponibil printr-o încadrare sistematică şi riguroasă a semnelor grafice în pagină.

În încheiere putem afirma că aplicarea consecventă a metodei prezentate a avut drept rezultat obţinerea unor documente autentice, adevărate partituri de mişcare, cu un înalt grad de exactitate ştiinţifică, documente care constituie baza cercetării asupra „jocurilor de învîrtit".

QUELQUES PROBLÈMES MÉTHODOLOGIQUES SUR LA RECHERCHE DES «DANSES À PIROUETTES»

Dans l'état actuel de l'évolution folklorique chorégraphique, on cherche à réaliser un point de départ solide pour élaborer les études futures de synthèse.

A cet effet nous présentons dans notre étude quelques problèmes de méthodologie, liés à la recherche des «danses à pirouettes» de la Transylvanie.

L'étude se propose de discuter les points suivants :

1. Une courte présentation des études qui attestent la préoccupation pour le recueil et la recherche de cette catégorie de danses.

2. Le commencement des recherches systématiques des «danses à pirouettes» et l'intégration de ces préoccupations dans les conditions de l'étape respective.

3. Les buts et les étapes des recherches.

https://biblioteca-digitala.ro

4. Sur le recueil du matériel chorégraphique à l'aide de la pellicule cinématographique :

a) Les avantages de la méthode cinématographique dans la recherche des danses sur la notation directe au moment du recueil.

b) Comment les documents cinématographiques ont été pratiquement réalisés.

5. La transposition graphique des danses filmées.

a) La mise en valeur au maximum du système de noter, pratiqué par les spécialistes de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore en ce qui concerne l'opération de notation graphique des «danses à pirouettes », recueillies à l'aide de la pellicule cinématographique.

b) La réalisation de certaines parties synoptiques en mouvement, possible seulement dans les conditions de la notation graphique des danses recueillies à l'aide de la pellicule cinématographique.

L'application soutenue de la méthode présentée a pour résultat d'avoir obtenu certains documents authentiques d'exactité scientifique, documents qui sont à la base de la recherche des «danses à pirouettes ».

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

GRĂDINĂRITUL ÎN MICROZONA ORȘOVA

GEORGETA MORARU-POPA

Studiul grădinăritului, al pomiculturii și al viticulturii în zona Clisurii Dunării a fost abordat pentru prima dată în cadrul cercetărilor monografiei etnografice a Porților de Fier [1], dovedindu-se foarte interesant atît din punct de vedere etnografic, cît și din punctul de vedere al istoriei economiei agricole tradiționale românești. Datorită condițiilor geografice specifice acestei zone [2], producția de cereale nu a putut satisface necesitățile populației, trebuind a fi completată cu produsele unor activități economice auxiliare. Printre acestea se numără și grădinăritul, pomicultura și viticultura, ocupații agricole secundare de străveche tradiție în zonă [3].

Principala caracteristică a celor trei ocupații agricole auxiliare studiate de noi în Clisura Dunării o constituie practicarea lor conexă în gospodăriile din satele aflate în luncile afluenților Dunării din amonte de defileu. Din această cauză, grădina reprezintă una din principalele anexe economice, cu o mare pondere în viața economică a locuitorilor. Cele trei ocupații se împletesc atît de strîns încît în marea majoritate a cazurilor avem de-a face, de fapt, cu un tip de grădinărit agricol care reunește în cadrul fiecărei gospodării cultura legumelor, a pomilor fructiferi și a viței de vie, toate avînd drept scop satisfacerea necesităților economice zilnice ale localnicilor.

Microzona Orșova, care grupează orașul Orșova cu satele din imediata apropiere a orașului : Eșelnița, Jupalnic, Tufări și Coramnic, se încadrează organic în zona Clisurii Dunării, avînd caracteristice aceleași trăsături

[1] *Grădinăritul, pomicultura și viticultura în microzona Orșova*, comunicare citită la Sesiunea științifică a colectivului de etnografie și folclor al Monografiei „Porțile de Fier", decembrie 1968.

[2] V. Hilt, Gh. Dragu, L. Bodea și E. Negrea, *Geografia agriculturii din sectorul văii Dunării cuprins între Baziaș—Socol și Turnu-Severin—Hinova*, în „Analele Universității București", seria Științele naturii, geologie-geografie, nr. 2, 1965, p. 141-149 — pe văile Dunării și afluenților săi, ca și în bazinete, sînt răspîndite solurile aluvionare, care au o mare importanță economică pentru legumicultură, pomi fructiferi, viță de vie, culturi cerealiere etc. Vezi și Romulus Vulcănescu, *Agricultura în Clisura Dunării*, Craiova, 1967, Comunicări, seria etnografică, I, Academia Republicii Socialiste România, Grupul de cercetări complexe „Porțile de Fier".

[3] Alexandru Moisi, *Din Monografia Clisurii*, Oravița, 1938, p. 91, susține vechimea acestor ocupații în Clisura Dunării încă din antichitate ; ele au cunoscut perioade de avînt și decădere datorită împrejurărilor istorico-politice cărora populația a trebuit să le facă față.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 2, p. 141—148, București, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

generale amintite mai sus. În cercetările noastre ne-am oprit în special asupra acestei microzone deoarece am considerat-o a fi ilustrativă pentru studiul ocupațiilor agricole auxiliare mai sus citate. La aceasta s-a adăugat și faptul că, în cazul de față, avem de-a face cu fenomenul foarte interesant al evoluției și transformării unor străvechi ocupații agricole sătești în ocupații adoptate de gospodăria orășenească.

În acest sens, ni s-a părut interesantă situația din orașul Orșova, care pe drept cuvînt poate fi numit un oraș al grădinilor, cu rosturi economice similare grădinilor din satele microzonei. Studiind satele din jurul Orșovei și chiar mai departe în Clisura Dunării, am putut surprinde marea lor asemănare; în ultimă instanță, grădinile nu fac altceva decît să continue în cadrul orașului, din toate punctele de vedere, tradiția străvechilor ocupații agricole, anexe caracteristice economiei agricole a satelor românești din zonă, tradiție adoptată și de celelalte minorități naționale din oraș.

Situația este similară nu numai în ceea ce privește practicarea în cadrul gospodăriei orășenești a acestor ocupații ce folosesc tehnici și unelte de muncă asemănătoare, ci și în ceea ce privește tipul de gospodărie, amplasarea și ponderea economică a grădinii în cadrul gospodăriilor.

De asemenea, am mai putut constata că influența nu s-a manifestat doar în sens unic, din direcția sat-oraș, ci a fost de cele mai multe ori reciprocă. Influența orașului asupra satului în această problemă a avut repercusiuni multiple asupra restructurării gospodăriei după un plan stabilit, asupra introducerii unor soiuri noi de pomi fructiferi, viță de vie, fie pe linie administrativă [4], fie din inițiativă particulară, și mai nou asupra unor unelte de muncă.

Cu toate acestea, practicarea celor trei ocupații agricole auxiliare, atît în microzona Orșova cît și în întreaga zonă a Clisurii Dunării, a păstrat în linii mari aceleași caracteristici, unitare, tradiționale.

În Orșova, puține sînt acele gospodării fără grădini. În ele se practică la un loc cultura legumelor și zarzavaturilor, a pomilor fructiferi și a viței de vie, cu mici porțiuni de fîneață. Numărul gospodăriilor orșovene care dețin terenuri agricole poate fi indicat după cum urmează [5]:

— str. Republicii	— 29	gospodării au teren agricol din totalul de 307;
— str. Traian	— 45	gospodării au teren agricol din totalul de 245;
— str. Decebal	— 46	gospodării au teren agricol din totalul de 260;
— str. 23 August	— 19	gospodării au teren agricol din totalul de 212;
— str. Dunării	— 14	gospodării au teren agricol din totalul de 115;
— str. Horea	— 4	gospodării au teren agricol din totalul de 18;
— str. Dîlboca	— 17	gospodării au teren agricol din totalul de 61;

[4] Idem, *op. cit.*, după părăsirea regiunii de către turci, treptat, s-a introdus cultivarea viței de vie în mod rațional, îngrădindu-se grădinile și plantîndu-se pomi de-a lungul drumurilor (p. 92). În cursul secolului al XIX-lea s-au introdus o serie de culturi noi; în ordinul episcopului de Vîrșeț din 11 martie 1815, se cerea introducerea cartofului, iar în 20 iunie 1825 se îndemna populația la sădirea duzilor și creșterea viermilor de mătase (p. 93).

[5] În această lucrare toate datele statistice au fost culese de tov. Ivan Ion Loghin, extrase din registrele consiliilor populare.

https://biblioteca-digitala.ro

— str. Botoșani — 1 gospodării au teren agricol din totalul de 14;
— str. Moșna — 4 gospodării au teren agricol din totalul de 21;
— str. Cernei — 11 gospodării au teren agricol din totalul de 54.

În acest tabel nu sînt incluse decît gospodăriile cu teren agricol mare, fiind exceptate gospodăriile cu grădini mici, în care fiecare metru de teren este folosit la maximum pentru aprovizionarea localnicilor. Toate grădinile au o amplasare tipică în gospodărie. Înspre stradă se află casa cu *oborul* de flori, anume îngrijit și despărțit uneori printr-o curte de păsări de grădina propriu-zisă aflată în spatele curții.

După cum am mai subliniat, grădinile orșovene sînt în general mari, unele din ele neobișnuit de mari pentru o grădină de oraș. De exemplu, grădina casei de pe strada Decebal nr. 65, a lui Staicu Petre, are aproximativ 3000 m². Grădinile se diferențiază în funcție de întinderea proprietății și de relieful zonei orașului unde sînt amplasate gospodăriile. Astfel întîlnim grădini de întindere medie, cum sînt cele situate pe strada Dunării [6] sau în „Zăvoi" [7], cu forme topografice diferite prin parcelarea terenurilor, în funcție de situația materială a proprietarilor și mai ales de spațiul destul de îngust al luncii Dunării în dreptul Orșovei. Un alt tip de grădină caracteristică orașului este *cureaua*, îngustă de aproximativ 20 de metri, în schimb foarte lungă, cățărîndu-se pe dealurile din jurul Orșovei; cultivată cu legume, zarzavaturi, viță de vie, porumb, pomi fructiferi, cîteodată terminîndu-se cu parcele de pădure, cum sînt unele grădini situate pe strada Decebal.

Marea majoritate a acestor grădini produc în scopul satisfacerii consumului individual, fără a se comercializa produsele. Foarte puține produc pentru piață și sînt amplasate în afara gospodăriei, pe un teren anume cumpărat [8], fiind destinate în principal culturii zarzavaturilor și legumelor și mai puțin pomilor fructiferi. Pentru aprovizionarea pieții orașului vin țărani din satele mai îndepărtate: Bahna, Jidovcița, Rogova, sau dinspre Vînju-Mare, Lugoj și Moldova Nouă.

În satele din jurul Orșovei, din cauza terenului prielnic de la confluența Cernei cu Dunărea, majoritatea grădinilor se găsesc grupate în cadrul gospodăriilor din sate. Cîteva grădini se mai întîlnesc și pe lîngă sălașele risipite în hotarele satelor, apărute îndeosebi în ultimii ani datorită modificărilor pricinuite de demolările pentru lacul de acumulare. Astfel, în satul Tufări, pe valea Slătinicului, micile petice de pămînt din jurul sălașelor, despădurite și întreținute cu multă trudă de localnici și cunoscute sub numele de *grădini*, grupate în jurul *colibelor* (adăposturi temporare pentru vite), împrejmuite cu mărăcini, s-au transformat astăzi în gospodării cu locuințe noi [9].

---

[6] Grădina casei lui Matiaș Ion, 61 ani, str. Dunării nr. 74—74a, are 26 m² × 34 m².

[7] Grădina casei lui Pîrvulescu Constantin, str. Republicii nr. 34, are 54 m² × 14,50 m².

[8] Caracteristică este grădina lui Rusu Gheorghe, situată în lunca Cernei, str. Decebal nr. 96, care produce în exclusivitate pentru piață, cu o suprafață de 9 200 m².

[9] Aceste grădini întîlnite la sălașe au apărut în zonele unde terenul a fost neprielnic, cum sînt de exemplu satele din amonte de defileu care nu au teren agricol în lunca Dunării. De exemplu, grădinile de la sălașele satului Plavișeviță pot fi considerate caracteristice pentru practicarea unui grădinărit agricol în care cultura plantelor cerealiere se împletește cu cea a legumelor și pomilor fructiferi, pe același teren agricol.

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea, au mai existat cîteva grădini mari de zarzavaturi în lunca Cernei, la Jupalnic şi Tufări, exploatate pentru piaţă pe perioade scurte de timp.

De obicei fiecare gospodar cultivă în grădina casei sale, de la oraş sau de la sat, o gamă foarte variată de legume şi zarzavaturi, pentru consumul zilnic, începînd din primăvară pînă tîrziu toamna, cînd se recoltează pentru iarnă. Printre acestea se pot enumera : cartofii, *părădaiţa* (tomatele), fasolea (*pe băţ* sau *oloagă*), *kelerab*-ul (gulii), dovleceii, castraveţii, varza, *kel*-ul (varza creaţă), varza roşie, spanacul, sfecla albă şi roşie, ardeiul gras, *piparca* (ardeiul iute), vinetele, salata, ceapa, usturoiul, morcovii, păstîrnacul, ţelina, *mirodia* (pătrunjelul), mărarul, bamele, ridichile, cimbrul, macul, porumbul timpuriu pentru masă ; micii arbuşti : coacăzul, murul, măceşul, moşmonul, alunul, socul, agrişul ; multe flori.

Sarcina îngrijirii acestor grădini cade în seama femeilor, fiind totodată şi principala ocupaţie a pensionarilor, mai ales a celor din Orşova. Pregătirea grădinii se face de cele mai multe ori primăvara. Uneori toamna se sapă pămîntul circa 25 cm adîncime ca să *gereze*, să îngheţe. Primăvara, grădina se sapă de două ori, o dată cu ocazia împrăştierii îngrăşămintelor, iar a doua oară în momentul plantării răsadurilor. Îngrăşămintele folosite sînt naturale : gunoiul de grajd, gunoiul de iepuri, cenuşa de lemn. Pe măsură ce sînt împrăştiate, se sapă terenul. Grădinile de pe malul Dunării şi Cernei nu folosesc îngrăşămintele chimice.

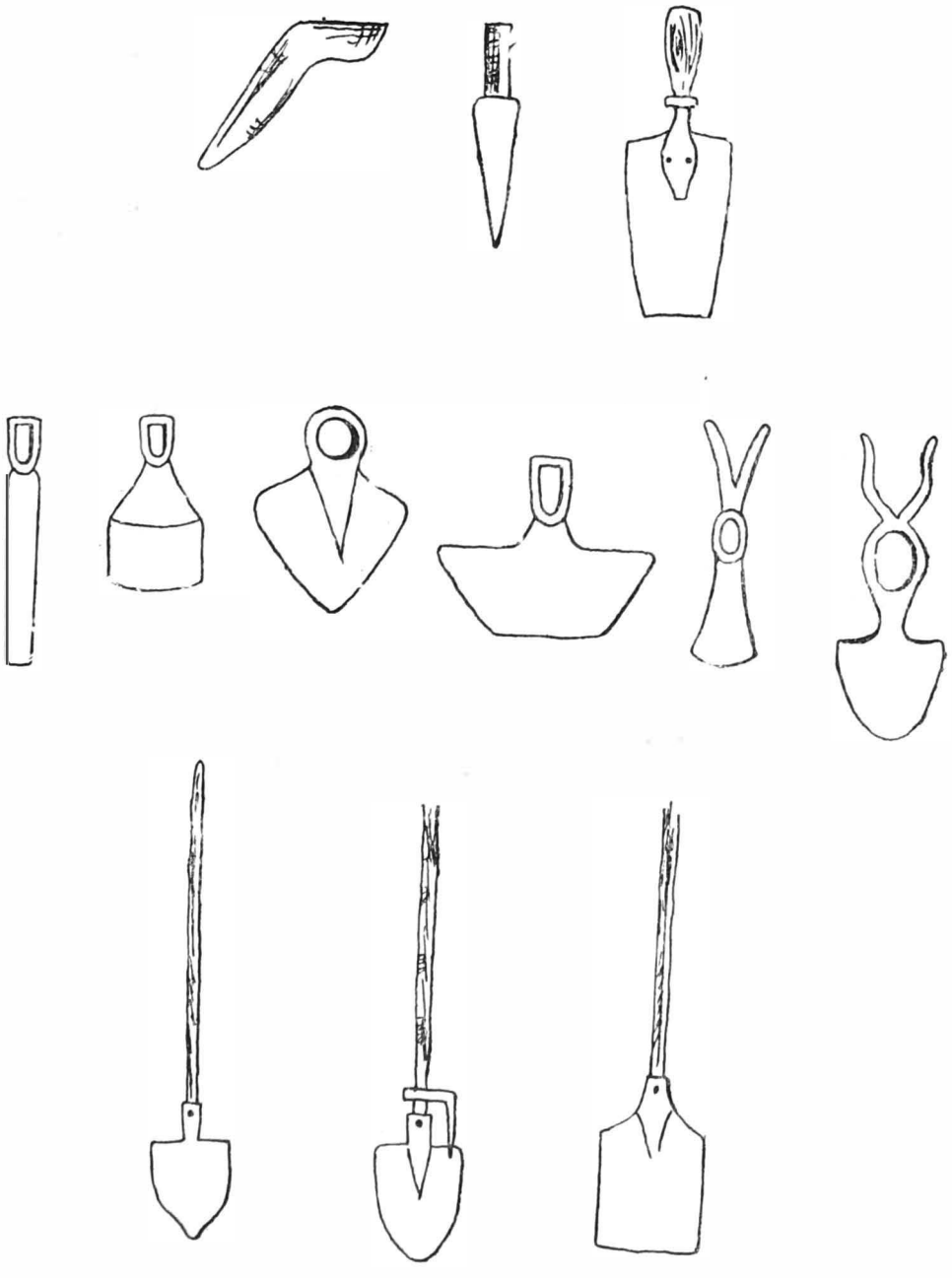
În prealabil sînt pregătite răsadurile. Din vreme se fac răsadniţe din bălegar, peste care se cerne *mraniţă* mărunţă, în care se seamănă viitoarele legume. Cînd răsadurile au crescut, se scot cu o lopăţică curbă, specială, pentru ca rădăcinile să rămînă cu pămîntul din răsadniţă şi se planteză în grădină, făcîndu-se găuri cu un ţăruş din lemn. În general uneltele folosite în grădinărie sînt simple, constînd din diverse tipuri de săpăligi, sape şi hîrleţe (vezi planşa nr. I). Plantele sînt supravegheate îndeaproape, plivindu-se de buruieni. De obicei grădinile nu se udă decît în timp de secetă mare, terenul fiind umed în permanenţă.

Cultura pomilor fructiferi constituie o altă ocupaţie agricolă auxiliară a localnicilor [10]. Principalii pomi fructiferi sînt prunii, apoi merii, perii, caişii, zarzării, corcoduşii, vişinii, cireşii, gutuii, piersicii, duzii (iagozi), smochinii, nucii, castanii comestibili etc. Pomii fructiferi sînt răspîndiţi în grădini, încadrînd straturile de zarzavaturi, butucii de vie, porumbul. De altfel, îngrijirea pomilor este simplă : primăvara se sapă pămîntul în jurul pomilor şi se taie uscăturile ; foarte rar se stropesc.

Localnicii obişnuiesc să facă toamna, pe lîngă cunoscuta ţuică de prune, ţuică din corcoduşe, porumb, iagode, mere, cireşe, caise, precum şi o serie de vinuri din fructe : smochine, vişine, agrişe, căpşuni, mure, fructe de soc, măceşe, iagode, coacăze, poroambe etc. Nu lipseşte nici marmelada din roşii, mere, pere etc.

[10] Majoritatea livezilor se găsesc în perimetrele satelor, în continuarea grădinilor. În ultimii ani au început să se înmulţească şi la sălaşe. Suprafaţa livezilor cu pomi fructiferi reprezintă la Jupalnic : 51,01 ha din totalul suprafeţei satului de 445,69 ha ; Tufări : 22,50 ha din totalul de 448,22 ha ; Coramnic : 5,25 ha din totalul de 54,27 ha ; Eşelniţa — 15,33 ha. În lucrarea de faţă nu ne vom referi însă la aceste livezi, ci la cultura pomilor fructiferi din cadrul grădinilor gospodăriilor satelor microzonei.

https://biblioteca-digitala.ro



PL. I — INSTRUMENTAR LEGUMICOL.

Regiunea Porților de Fier, cu localitățile Gura Văii, Vîrciorova, și microzona Orșova, mai este cunoscută ca una din cele mai vechi zone viticole românești [11], distrusă în întregime de filoxeră la sfîrșitul secolului trecut. Se mai păstrează și astăzi vechea toponimie viticolă: „Fața viii"

[11] I. C. Teodorescu, St. C. Teodorescu și Gh. Mihalca, *Vița de vie de-a lungul veacurilor*, Editura agro-silvică, București, 1966, p. 121.

https://biblioteca-digitala.ro

sau „După vii" în Coramnic, „Dealul viilor" la Eşelniţa, astăzi locuri de fineaţă. Cel mai important punct viticol al microzonei Orşova, după tradiţia locală, a fost satul Tufări : dealul Alionului bine expus soarelui era împînzit de vii.

Treptat, în prima jumătate a secolului al XX-lea, viile au început să reapară, aducîndu-se soiuri străine. Dar viticultura nu s-a mai putut reface la nivelul anterior. Doar pe planul mic al gospodăriei a rămas să continue vechea tradiţie viticolă a zonei, satisfăcînd mai mult necesităţile mesei zilnice şi mai puţin pentru vin [12]. La această situaţie a mai contribuit şi faptul că, zona fiind industrializată, uzinele şi minele au atras forţa de muncă a bărbaţilor în detrimentul vechilor ocupaţii.

Cele mai răspîndite soiuri de viţă sînt : viţa producătoare, hibridă, (ananas alb şi negru, terasă, algeria albă etc., în total cca 9 soiuri) şi viţa altoită (ceasla roşie, ţîţa caprei, albă de masă, hamburg etc., cca 12 soiuri)[13]. Viţa altoită este rară şi se plantează numai în grădinile din sat. De obicei, viţa este de două feluri : *urcătoare* pe *spalier* — suporturi din lemn sau fier —, mai rar pe pomi, deoarece îi distruge, şi viţă pe *buciumi*, simpli pari.

Toamna, de la sfîrşitul lunii octombrie pînă la începutul lunii decembrie, încep pregătirile pentru amenajarea viţei altoite. Viţa producătoare mai rezistentă nu necesită îngrijiri deosebite. Viţa altoită se gunoieşte, punîndu-se aproximativ 2 kg de gunoi de grajd putrezit la rădăcina fiecărui butuc, acoperit apoi cu pămînt pentru ca seva să fie absorbită de rădăcini. Viţa de vie nu se îngroapă toamna, rămîne peste iarnă prinsă pe spalieri sau pe buciumi.

Pregătirile prealabile încep primăvara, cînd se face *cîrnirea* viei prin curăţirea de uscături, tăierea lăstarilor şi rărirea mugurilor de rod, *ochii*, pentru anul în curs şi anul următor, în funcţie de „puterea butucului" şi de calitatea viţei [14]. Tot primăvara se sapă via, se mărunţeşte pămîntul şi se grebleză. Dacă terenul este în pantă se fac canale printre rînduri, pentru ca apa de ploaie să rămînă pe loc. Cînd via este pe buciumi se verifică rezistenţa parilor, sînt schimbaţi cei putreziţi şi se leagă cu curmeie de tei. De altfel, legatul viei se face de mai multe ori pe an, după cum cresc lăstarii, pentru a nu fi rupţi de vînt.

După un interval de cca două săptămîni de la primele lucrări, via este săpată, legată şi cîrnită din nou. A treia sapă, prăşitul, se face în luna iulie, cînd se cîrneşte iar. Între timp, via altoită se stropeşte cu o soluţie din piatră vînătă şi var, după fiecare ploaie, pentru a o feri de mană. Viţa producătoare nu se stropeşte.

---

[12] În ultimii ani a început să se extindă numărul viilor la sălaşe, cele mai multe găsindu-se astăzi tot la Tufări, pe dealul Alionului, reprezentînd 4,67 ha din totalul suprafeţei satului de 488,22 ha, proprietate a 74 de localnici, care posedă între 0,01 şi 0,25 ha. În celelalte sate suprafaţa viticolă este şi mai mică : în Jupalnic de 1,95 ha din totalul suprafeţei de 445,69 ha, constituie proprietatea a 34 de localnici, în Coramnic de 0,26 ha din 54,27 ha suprafaţa satului şi în Eşelniţa de 1,84 ha de vie. În privinţa viilor orşovene, acestea reprezintă 0,20 ha din suprafaţa oraşului, fiind situate în marginea Orşovei şi destinate atît consumului individual, cît şi comercializării. Dar, în lucrarea de faţă, nu ne vom referi la cultura viţei de vie de pe aceste suprafeţe, ci numai la aceea din cadrul grădinilor gospodăriilor microzonei.

[13] Informator Staicu Petre, 55 ani, din Orşova, str. Decebal nr. 65, originar din com. Siseşti, jud. Mehedinţi, 1967.

[14] Informator Mitariu Nicolae, 59 ani, satul Tufări, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

În general instrumentarul viticol folosit în muncile din vie ține de inventarul agricol tradițional: *săpoiul* pentru prășit, hîrletul (*arșău, hîrlete*) sau tîrnăcopul (*chiloviță*) pentru desfundatul terenului, cosorul sau foarfeca de vie pentru tăiat cîrceii, ranga din fier pentru săpatul gropilor de buciumi[15] (planșa nr. II).

Culesul strugurilor are loc la sfîrșitul lunii septembrie sau în octombrie. Dat fiind că vița este puțină, culesul nu ține mult, strugurii sînt adunați în coșuri de nuiele și deșertați apoi în butoaie.

Printre sistemele de zdrobit strugurii și în general de vinificație, cîteva se impun atenției ca fiind dintre cele mai arhaice. De fapt, una din urmările distrugerii viilor de filoxeră și ale continuării tradiției viticole, în cadrul restrîns al gospodăriei, a fost păstrarea unui inventar viticol destul de rudimentar, cel industrial fiind rar folosit. De asemenea, multe din practicile viticole se aseamănă cu cele din podișul Mehedinți, vehiculate de localnicii originari din această zonă.

Între vechile sisteme de vinificație întîlnim procedeul zdrobirii strugurilor cu picioarele. Boabele cu ciorchinii (*cîrceii* sau *scalanii*) sînt puse într-un sac de pînză de 70—80 kg și sînt călcate cu picioarele într-un vas (*postavă*) de lemn. Mustul ce se aduna în postavă era vărsat în butoaie (*butii*)[16]. În acest scop se folosea înainte *pîlneiul* de lemn, cu o capacitate de 20 kg.

Un alt sistem străvechi de vinificație întîlnit este cel al *strușirii* sau *mojdirii* boabelor culese, într-un butoi sau într-o putină de lemn de aproximativ 16 kg, cu ajutorul unui *mai* din lemn sau cu o *ștircă*, o simplă bîtă cu crăcile retezate la vîrf (vezi planșa nr. II).

Într-un singur caz ni s-a menționat folosirea unei piese de lemn cu șurub din fier, construită de un localnic din Coramnic[17]. În ultimii 20—30 de ani au apărut *zdrobitoarele* sau *stroșitoarele*, cumpărate din comerț. Mai rar sînt folosite presele de fabrică.

Primul must se numește *rampaș*, de-abia al doilea poartă numele de vin. Vinul se lasă să fermenteze într-un vas mare, *streaz*, cca 8—14 sau 30 de zile, în funcție de calitatea viței. Apoi, vinul fiert este tras într-un butoi curat și afumat cu pucioasă în prealabil, unde este lăsat să fiarbă încă o perioadă de timp, după care este tras într-un alt butoi.

Ceea ce rămîne pe fundul vaselor, cunoscut sub numele de *borhot*, *boască* sau *comină*, este folosit la obținerea țuicii sau este pus din nou la presă pentru a fi scos *vinul al doilea*, *puterea ursului*. Vasul în care este pus borhotul se completează cu apă și este lăsat să fermenteze din nou cinsprezece zile, o lună de zile sau chiar mai mult. Reziduurile acestuia sînt transformate în țuică. În general, din 100 kg de comină ies aproximativ 15 kg de țuică tare.

---

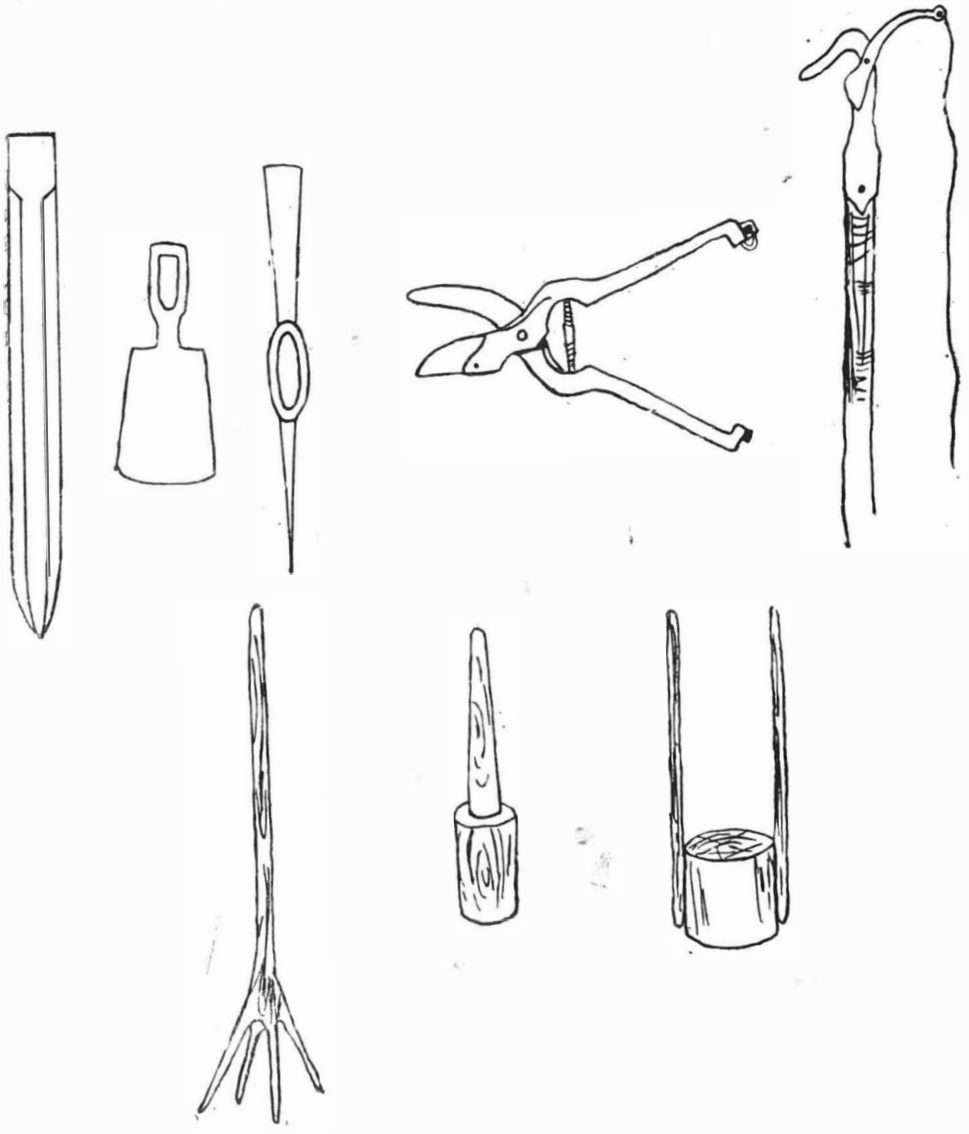
[15] În general inventarul viticol din zonă se încadrează în marea categorie a instrumentarului viticol tradițional românesc, fără a prezenta particularități distincte, vezi N. Al. Mironescu și P. Petrescu, *Cu privire la instrumentarul viticol tradițional*, în „Cibinium", 1966, p. 61—78.

[16] Informator Boroană Vasile, 90 ani, Tufări, 1967.

[17] Presa lui Orbulescu Dumitru din Coramnic, informator Bejan Mihai, 69 ani, Coramnic, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

Am considerat interesant de semnalat acest tip de grădinărit practicat în microzona Orşova dat fiind că în literatura de specialitate românească nu-l găsim abordat, deşi reprezintă un domeniu al activităţilor agricole



PL. II — INSTRUMENTAR VITICOL.

auxiliare păstrător al unor străvechi tehnici şi unelte de muncă tradiţionale, general răspîndite pe teritoriul României. Studiul acestor ocupaţii agricole auxiliare ne-ar putea ajuta mult la lămurirea unor probleme mai puţin cunoscute din istoria agriculturii la români.

https://biblioteca-digitala.ro

CĂLĂTORIE DE STUDII ÎN R. F. A GERMANIEI

ION VLĂDUŢIU

În cadrul schimburilor de experienţă ce au loc pe tărîm ştiinţific între institutele de specialitate din ţara noastră şi cele din R.F. a Germaniei am efectuat în cursul lunii octombrie 1970 o călătorie de studii la Bonn.

Scopul nemijlocit al acestei călătorii a constat în realizarea unui schimb de opinii cu privire la principiile de bază ale Atlasului etnografic, la modalităţile de culegere şi cartografiere a materialelor etnografice, la metodele de realizare tehnică a atlaselor etnografice, precum şi în cunoaşterea experienţei înfăptuirii Atlasului etnografic german. Este important să relevăm faptul că în cadrul institutului de la Bonn se realizează nu numai Atlasul etnografic german, ci, parţial, şi Atlasul etnografic al Europei, ceea ce a prilejuit pentru cercetătorii săi ştiinţifici dobîndirea unei vaste şi bogate experienţe în probleme privind alcătuirea atlaselor etnografice. Am urmărit, totodată, să cunoaştem problematica actuală de cercetare în domeniul etnografiei şi de asemenea muzeele de specialitate.

Schimbul de păreri efectuate, ca şi studiile făcute cuprind o sferă de probleme mult mai amplă decît cele legate nemijlocit de înfăptuirea atlaselor etnografice. Acest lucru a fost posibil datorită primirii colegiale călduroase şi atenţiei cu totul deosebite din partea profesorului Mattheas Zender, directorul Institutului de etnografie de la Bonn. De aceea vom înfăţişa şi unele aspecte ale activităţii etnografice la Bonn alături de problemele referitoare la atlasele etnografice şi cele privind muzeele şi locurile vizitate.

Activitatea etnografică şi folclorică se desfăşoară la Bonn în cadrul Universităţii, care are un institut pentru istoria landului renan (*Institut für Geschichtliche Landeskunde des Rheinlandes an der Universität Bonn*), cu trei secţii : una de istorie, una de lingvistică şi filologie şi una *de etnografie* (Volkskunde), al cărei conducător este prof. Mattheas Zender. Sub îndrumarea ştiinţifică nemijlocită a acesteia se află *Volkskundliche Arbeitsstelle des Landschafts verbandes Rheinland* în cadrul căruia o activitate susţinută o desfăşoară Dr. H. Simons. Ca unitate independentă, cu bibliotecă de specialitate proprie, dar sub aceeaşi îndrumare ştiinţifică

Rev. etn. folcl., t. 16, nr. 2, p. 149—152, Bucureşti, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

a prof. M. Zender şi cu aceeaşi tematică de cercetare ca Institutul de etnografie este şi *Volkskundliches Seminar der Universität Bonn.* Tot în cadrul institutului se realizează şi *Atlasul etnografic german*, în principal de către Dr. G. Gröber şi H. Hannisch, cu colaboratori externi, sub conducerea prof. M. Zender.

Una din caracteristicile activităţii de cercetare a instituţiilor etnografice de la Bonn constă în faptul că ele se circumscriu în provincia istorico-etnografică a Rinului, depăşind în unele cazuri hotarele administrative ale actualului land renan. Numai unele teme care sînt incluse în Atlasul etnografic german au o sferă mai largă de cuprindere, incluzînd regiuni locuite de germani în anii 1929—1935, cînd s-au efectuat culegerile respective de materiale. O altă caracteristică constă în aceea că cele trei instituţii au o tematică unitară, în sensul că sînt coordonate unitar; fiecare însă desfăşoară o activitate cu specific propriu : seminarul — dezbateri pe marginea descoperirilor făcute în cursul campaniilor de cercetare concretă pe teren, *Volkskundliche Arbeitsstelle* — dezbateri pe probleme legate de cultura populară contemporană, iar institutul — cercetare propriu-zisă.

Tematica de cercetare ştiinţifică a institutului este axată pe teme de cultură populară tradiţională.

Aceste cercetări se realizează în principal pe bază de documente istorice şi lucrări din secolele trecute ce cuprind mărturii cu caracter etnografic. De asemenea, se efectuează şi cercetări concrete de teren în sate unde, pe baza informaţiilor primite de la corespondenţi, se mai păstrează aspecte de cultură populară tradiţională. De pildă, în anul 1970 s-a înfăptuit o asemenea investigaţie concretă cu cercetători de la institut şi studenţi ai seminarului etnografic într-un sat în care s-a mai menţinut tehnica tradiţională a olăritului.

Problemele de cultură populară contemporană sînt studiate în principal în cadrul lui Volkskundliche Arbeitsstelle. Acest birou de studii are ca preocupare de bază cercetarea culturii populare cu scopul nemijlocit de a îndruma întreaga activitate culturală în mediul rural al landului renan, precum şi activitatea muzeelor de etnografie. De fapt etnografia este privită ca mijloc de a orienta şi îmbogăţi viaţa culturală de astăzi, de a o moderniza.

Se realizează astfel o strînsă legătură între acţiunile de cercetare şi acţiunile aplicative, pe planul vieţii culturale contemporane. În cadrul aceluiaşi birou de lucru se înfăptuieşte o strînsă legătură şi cu activitatea muzeistică, care în landul renan este îndrumată de Muzeul în aer liber din *Kommarn.* Ne-a impresionat în mod deosebit faptul că aici am găsit adunate numeroase documente, constînd din texte, albume, fotografii etc., care reflectă aspecte ale activităţii culturale din diverse sate ale landului şi care constituie adevărate dovezi privind actul de cultură contemporan. Acest birou de lucru etnografic îndrumă în mod direct şi realizarea în vederea publicării a monografiilor săteşti. Sub îndrumarea lui Volkskundliche Arbeitsstelle, îşi desfăşoară activitatea etnografică şi folclorică peste 200 de colaboratori obşteşti din mediul rural, în principal intelectuali. Ei sînt reuniţi într-o Asociaţie de etnografie şi folclor. În condiţiile concrete din landul renan, depistarea aspectelor tra-

https://biblioteca-digitala.ro

diţionale de cultură populară se înfăptuieşte prin corespondenţă, cu ajutorul acestor iubitori ai etnografiei şi folclorului, după care cercetătorul le studiază la faţa locului.

Menţionăm de asemenea că, pe plan teoretic, au loc ample dezbateri asupra obiectului etnografiei. În afara cercetătorilor în mare număr, care privesc obiectul etnografiei în sensul larg, clasic, există şi cercetători care pun sub semnul îndoielii însuşi domeniul etnografiei, necesitatea acestor cercetări. În legătură cu aceasta vom reveni, prezentînd un comentariu mai amplu pe marginea acestor probleme.

După cum am amintit, în cadrul institutului de la Bonn, se desfăşoară munca de realizare a Atlasului etnografic german. Este important să subliniem de la bun început faptul că trebuie să distingem două etape esenţiale în realizarea acestui atlas : prima etapă desfăşurată în anii 1929—1935, cînd pe baza chestionarelor întocmite s-a acumulat un imens material documentar de arhivă, şi a doua etapă, din 1965 pînă în prezent, cînd pe bază de noi chestionare se adună şi se prelucrează materiale etnografice pe diverse aspecte de cultură populară tradiţională, precum şi unele aspecte ale vieţii populare în prezent. Ca urmare a acestei stări de fapt, materialele pentru Atlasul etnografic german au fost culese pe bază de chestionare, pe care le-am putea numi seria veche (1929—1935) şi seria nouă (1965—1970).

Referindu-ne la principiile de bază care stau la temeiul Atlasului etnografic german, trebuie reţinut faptul că Atlasul a fost conceput în aşa fel încît să înfăţişeze aspectele principale ale culturii populare materiale şi spirituale, deci un criteriu selectiv şi nu exhaustiv. În chestionarele din 1929—1935, care totalizează 243 de întrebări, au fost incluse numai întrebări care dau răspunsuri cartografiabile, pe un aspect sau altul de cultură populară. Aceste chestionare au fost trimise în fiecare al treilea sat unde exista o şcoală. Satul în care urma să se completeze chestionarul a fost hotărît de directorul şcolii, iar completarea nemijlocită au realizat-o profesorii de la şcoala respectivă. Răspunsurile primite, în număr de peste 20 000 de chestionare, constituie o impresionantă arhivă asupra culturii populare germane tradiţionale, de o excepţională valoare ştiinţifică.

Acest tezaur de materiale etnografice este amplu valorificat de cercetătorii care lucrează la problemele Atlasului etnografic german, alcătuind hărţi însoţite de ample comentarii ştiinţifice. Pînă în prezent s-au publicat peste 50 asemenea hărţi cu patru mari volume de comentarii ştiinţifice, pe marginea temelor cuprinse pe hărţi. Prelucrarea materialelor şi elaborarea hărţilor se face plecîndu-se de la fiecare întrebare a chestionarului respectiv.

Aş remarca tehnica deosebită pe care au atins-o colegii germani în precizia cu care transpun pe hartă răspîndirea geografică a fenomenelor etnografice şi folclorice.

O amplă activitate se desfăşoară în prezent prin cele cinci noi chestionare, alcătuite în cadrul Institutului şi care se realizează pe baza aceleiaşi metode de folosire a corespondenţilor. Se au în vedere îndeosebi problemele de cultură materială. Unele rezultate au şi fost deja publicate (asupra practicării agriculturii, de către prof. G. Wiegelmann).

https://biblioteca-digitala.ro

Un chestionar deosebit de interesant este cel referitor la viaţa populară în prezent, pentru realizarea căruia se cere completarea chestionarului de către cinci informatori.

Ca principii de bază ale noii serii menţionăm : se are grijă ca să fie incluse întrebări referitoare la aspecte ce vor fi reprezentate în Atlasul etnografic al Europei ; se includ în principal aspecte care dispar din cultura populară actuală ; se acordă atenţie deosebită sincroniei, fără accent pe diacronie. De asemenea întrebările sînt axate pe tehnica fenomenului etnografic, nu întotdeauna pe cauzalitate. Se are o grijă deosebită de asemenea pentru ca să se acumuleze materiale etnografice şi folclorice *comparabile* din aceeaşi perioadă de timp.

Realizarea Atlasului etnografic german este în plină desfăşurare şi rezultatele obţinute pînă în prezent sînt extrem de grăitoare. Experienţa acumulată este completată cu cea în curs de perfectare la Atlasul etnografic al Europei, operă la care îşi aduc contribuţia un număr mare de specialişti din numeroase ţări europene. De altfel, după Zagreb, Bonn-ul a găzduit în 1968 cea de-a doua reuniune ştiinţifică internaţională consacrată problemelor Atlasului etnografic al Europei, urmată în 1970 de conferinţa internaţională, pe aceeaşi temă, de la Helsinki.

În cursul acestei călătorii am avut prilejul să cunosc de asemenea monumente de artă şi cultură, muzee. Aş releva bogăţia de materiale arheologice şi istorice pe care le deţine Landesmuseum din Bonn, multitudinea obiectelor de artă de la muzeele de specialitate din această localitate şi, firește, şi casa natală a lui Bethoveen, care este un adevărat loc de pelerinaj cultural în oraşul Bonn.

În cursul călătoriei efectuate în zona Koblenz — Saar — Bad — Kreuznach — Bad Münster, am avut prilejul să cunosc mai bine unele aspecte de tradiţională cultură populară germană, primind ample explicaţii de la Dr. Fellemberg şi profesorul Mattheas Zender.

https://biblioteca-digitala.ro

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Muzica populară românească este azi cunoscută şi apreciată pe toate meridianele. I-au răspîndit faima numeroase formaţii folclorice de cîntece şi dansuri, orchestre de muzică populară, cîntăreţi şi instrumentişti, emisiunile de radio, filmul şi înregistrările pe disc. Prezenţa lăutarilor noştri în multe din marile capitale ale lumii cunoaşte, după cum se ştie, o tradiţie îndelungată, veche de mai multe veacuri. Nu o dată solii artei noastre populare au cucerit primele locuri la festivaluri şi concursuri internaţionale de prestigiu şi nu o dată filme sau discuri cu folclor românesc au fost încununate cu înalte premii.

Nu este aşadar de mirare că primim cînd şi cînd discuri înregistrate de la cunoscuţi interpreţi ai muzicii noastre populare, scoase de diferite case editoare de peste hotare. Din păcate, ele nu corespund întotdeauna aşteptărilor. Dovedind un slab simţ de răspundere atît faţă de repertoriul muzical pe care-l imprimă, cît şi în ceea ce priveşte acurateţea execuţiei, unii dintre muzicanţii noştri nu slujesc în măsura capacităţii lor cîntecul popular românesc. Li se alătură uneori lipsa de documentare a editorului, ceea ce scade încă valoarea discurilor puse în circulaţie. Este cazul celor două discuri de muzică populară românească la care mă refer în cele ce urmează.

1. *Feurige Klänge vom Balkan.* Es singt : Ileana Sărăroiu. Es spielt : Das Orchester Nicu Stănescu (Nicu Stănescu — Violine, Damian Luca — Nai, Zoltan Natyi — Klarinette, Niculae Vişan – Zymbal, Gaston Ursu

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 2, p. 153—166, Bucureşti, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

— Piano, Chiriac Virgil — Bass, Ion Cristinoiu — Schlagzeug)*. Europa E 329 (Stereo auch Mono abspielbar).

Un disc care se impune în primul rînd prin calitatea superioară a captării şi gravurii sonore, înfăptuită de Miller International Schallplaten GmbH (Quickborn bei Hamburg), ca şi prin cîteva piese de valoare, executate într-o înaltă ţinută artistică. Citez în prim plan „Cîntecul lui Corbea" într-o magnifică interpretare a talentatului ţambalagiu bucureştean Nicolae Vişan. Virtuozitatea se îmbină la el în chip fericit cu o rară sensibilitate artistică şi cu un fin simţ al nuanţelor. În prelucrarea sa bătrîna baladă devine o valoroasă piesă populară concertantă. Îi urmează o horă „de concert", cum se spune. Virtuozitatea uluitoare a instrumentistului ascunde caracterul ieftin al acestei creaţii lăutăreşti, plăsmuite anume în scopul de a prilejui etalarea unei tehnici ieşite din comun. Muzicalitatea deosebită cu care e înzestrat Vişan, sonorităţile bogate şi colorate pe care ştie să le ceară instrumentului, lovindu-i strunele nu numai cu capătul vătuit al ciocanelor, ci şi cu lemnul subţire al baghetelor, abia atingînd cîte o coardă cu degetul şi lovind-o concomitent foarte uşor cu ciocanul, cîntînd deodată cu trei sau cu patru ciocane ori ciupind strunele cu degetele, ca şi variaţiile meşteşugite cu care împodobeşte tema prea des cîntatului „La cules de cucuruz", ne fac să trecem cu vederea melodica simplistă a acestui cîntec pseudofolcloric. Menţionez apoi acurateţa execuţiei lui Damian Luca, unul din cei mai de seamă naişti ai zilelor noastre. El cîntă frumos şi cu convingere cele două puncte care-i revin ca solist în economia discului, fiecare alcătuit din îngemănarea a cîte două piese: „Munte, munte, brad frumos — Sîrba lui Buică" şi „Drag mi-e să trăiesc pe lume — Sîrba fetiţelor". Naiul apare şi în „Sîrba Bălăşica", îngînîndu-se neplăcut cu vioara lui Nicu Stănescu. Era mult mai bine să fi fost lăsat singur ori piesa să fi fost încredinţată doar viorii. Şi „Ciocîrlia", penultima pe disc, prezintă conlucrarea nai—vioară. Din nefericire, maestrul Stănescu nu a fost într-o zi prea bună şi calitatea artistică a imprimării suferă.

Formaţia muzicală de sub ascultarea lui Nicu Stănescu este o orchestră de „café-concert" tipică. Îi tulbură unitatea şi o încurcă bateria, mînuită cu mare zel de Ion Cristinoiu, un talentat muzician. Dacă la jocul „Geamparalele din Dobrogea" şi într-un fel la „Breaza de la Comarnic" bateria îşi poate găsi, cu indulgenţă, oarecare justificare, la celelalte piese se potriveşte ca nuca în perete! Din păcate, bateria îşi face simţită prezenţa la mai toate piesele gravate pe disc, împrumutîndu-le un vădit caracter de vulgaritate. Bate la „Călușarii olteneşti", la „Sîrba Bălăşica", la „Izvoraş cu apă rece", la „Aseară ţi-am luat basma", bate vîrtos la „Învîrtita şi Lugojana", la o suită de jocuri transilvănene etc. Bine că cel puţin pe Vişan l-a lăsat în pace!

Vulgară este pe alocurea şi interpretarea solistei, îndeobşte cînd, în decursul unor interludii instrumentale, se dezlănţuie în interjecţii ca „Zi-i mă!", „Uite-aşa!", „Brrrrr, hop, hop!" şi alte artificii de artificial „antren". Nici repertoriul pe care l-a înregistrat pe disc nu este de soi. De ce vulgarul „Vecină, dragă vecină" sau discutata „Sanie cu zur-

* Am îndreptat numele scrise greşit: Sărăroin, Virgilia, Jon Christinoin. După cum se vede, toate instrumentele sînt date cu numele lor german, afară de nai. Era de dorit, deci, ca şi acestuia să i se spună, pe nemţeşte, „Pansflöte". S-ar fi evitat astfel posibile confuzii, de vreme ce fluierul tipic al muzicii clasice arabe se numeşte şi el „nai".

https://biblioteca-digitala.ro

găläi" (creaţia compozitorului Richard Stein)? De ce apoi „Geampara, geampara" — o singură geampara în programul discului nu era oare suficient? Aceasta este o „făcătură", cum atît de plastic sînt numite pseudocreaţiile folclorice care de la o vreme încoace tind să înlocuiască cîntecul popular autentic. Sînt produse artizanale artificiale, de minimă valoare, dacă nu de-a dreptul proaste. Aci este „făcută" poezia, într-un metru străin de structura celui popular, spre a permite cîntarea cu vorbe a unui joc de factură instrumentală (a cărei autenticitate rămîne şi ea sub semnul întrebării). În plus solista nu a înţeles textul, cu rezonanţe orientale, care vorbeşte despre dansul în bătaia „daulelor" şi „dairelelor". „Dailale" cîntă dînsa! Se ridică întrebarea: cum poţi interpreta o poezie al cărei tîlc nu-l pricepi?

Cîntăreţii de muzică populară care au privilegiul să cînte peste hotare trebuie să ştie, în primul rînd, că publicul nu înţelege ce spun vorbele cîntecelor. Aşa fiind, ei trebuie să aleagă cîntece a căror frumuseţe şi bogăţie melodică să suplinească neînţelegerea poeziilor.

Titlurile pieselor înregistrate pe cele două feţe ale discului, dincolo de nenumărate greşeli de ortografie, cuprind supărătoare inexactităţi. Vina o poartă interpreţii, care au indicat titlurile şi au dat deslușiri în legătură cu conţinutul pieselor respective. O învîrtită „de ascultat" din repertoriul lui Traian Lăscuţ-Făgărăşanu, cîntată de clarinetist, este botezată „Purtata bănăţeană" (parcă în Banat s-ar juca „Purtate"!), iar balada lui Corbea este numită „Doină oltenească". Subtitlul explicativ în limba germană ne învaţă că e vorba de „Turma pierdută" (Die verlorene Herde). Vişan ştie bine că nu e vorba de celebra povestire muzicală a păcurarului care-şi caută oile pierdute, ci de un „cîntec bătrînesc", cum se spune în popor, de o baladă. „Călușarii olteneşti" au ca subtitlu „Die Männer am Oltineia" (sic!), adică „Bărbaţii pe Oltineia", de parcă „Oltineia" ar fi un rîu oarecare! Mă opresc aci, deşi ar mai fi de spus despre titluri.

După numele cu care a fost botezat discul „Înfocate răsunete din Balcani" s-ar putea crede că redactorul e slab la geografie. România în Balcani?! Prezentatorul discului, rămas anonim, ştie însă ce spune şi vorbeşte fără ocol... despre Bulgaria, despre poporul bulgar şi despre folclorul bulgăresc. Nici o iotă despre apartenenţa etnică a pieselor înscrise pe cele două feţe ale discului!

Informaţiile care ni se dau despre folclorul bulgăresc, tipărite pe plic, sînt tot atît de precise şi de pline de învăţăminte ca şi titlurile de care a fost vorba ceva mai sus. Naiul este un fluier (evident bulgăresc) „al cărui glas răguşit evocă imaginea unui păstor căruia îi este dor de drăguţă", „Gödulka" [gadulka] este o mandolină (cînd de fapt e vioară), iar „Töpen" un soi deosebit de timpan (cînd „tăpanul" vecinilor noştri de la miazăzi este o tobă mare, cu o membrană bătută cu o bucată de lemn, iar cealaltă cu o nuia, aidoma cu „daulul" muzicanţilor turco-tătari din Dobrogea). După alte informaţii tot atît de docte, prezentatorul încheie cu convingere arătînd că stilul de cîntare bisericească specific bulgărească colorează muzica populară, „dîndu-i acea atracţie stranie specifică, pe care o veţi simţi de îndată pe acest disc Europa. Vă dorim multă plăcere".

Cu asemenea învăţăminte năstruşnice, fără un cuvîntel din care să reiasă că e vorba de muzică populară românească, interpretată de

https://biblioteca-digitala.ro

muzicanţi români, cu un titlu derutant, amatorul de muzică populară care cumpără discul — dacă nu cumva are cunoştinţe de limba română sau dacă nu are habar de folclorul românesc — va fi convins că ascultă ... un disc de muzică bulgărească.

Cu toată urarea prezentatorului, discul de faţă nu ne-a făcut nici o plăcere !

2. *A travers la Roumanie... avec Nicuşor Predescu — Petre Alexandru et Orchestra de muzică populară românească. Chant*: *Ana Piuaru.* Typic G 33.37, Mono-Stéréo Compatible. Editions J. Garzon, Paris.

Alt disc de muzică populară românească editat peste hotare, şi acesta înregistrat de la o mică formaţie de lăutari români aflată acolo. Fotografia frumos colorată de pe plicul discului ne îngăduie să deslușim cu exactitate componenţa orchestrei: două viori, nai, acordeon, ţambal, pian şi contrabas.

Prezentarea (nesemnată) tipărită pe cealaltă parte a plicului, în limbile română şi franceză, este concisă. Ni se spune că „muzica populară românească a găsit o excelentă interpretare în persoana artiştilor Nicuşor Predescu şi Petre Alexandru". Aceştia au debutat de tineri, iar ulterior şi-au alcătuit orchestre „cu care au făcut lungi turnee în România şi străinătate". Discul reuneşte „calităţile artistice şi de lungă experienţă a celor doi artişti, excelenţi interpreţi ai muzicii populare româneşti".

Muzicanţii noştri populari trimişi să cînte peste hotare trebuie să acţioneze ca soli ai bogatului şi frumosului nostru folclor. Ei trebuie să-şi alcătuiască un repertoriu valoros, bogat şi variat, pe care să-l interpreteze cu o înaltă exigenţă artistică. Şi dacă atunci cînd cîntă în restaurantele în care sînt angajaţi se pot trece eventual cu vederea unele mărunte deficienţe, în momentul cînd sînt pe cale să cînte la radio sau la televiziune ei trebuie să se silească să dea întregul lor randament artistic. Cu atît mai vîrtos cînd imprimă un disc, de vreme ce acesta constituie un document sonor al activităţii lor profesionale.

Nicuşor Predescu este unul din cei mai de seamă lăutari de oraş ai zilelor noastre. Înzestrat cu mult talent, el deţine un bogat repertoriu de muzică populară şi de „café-concert". Un disc interpretat de dînsul şi de o formaţie sub ascultarea sa poate să dea o imagine optimă atît asupra repertoriului muzical, cît şi asupra înaltului meşteşug al vestiţilor noştri lăutari. Din păcate discul de faţă este departe de a răspunde acestui deziderat: repertoriul este unilateral, iar interpretarea modestă. Să mă explic.

Discul cuprinde cu totul 18 piese, unele îngemănate în suite de cîte două. Cinci din ele sînt cîntate din acordeon, trei de orchestră, iar cîte

https://biblioteca-digitala.ro

două din nai, ţambal şi vioară; li se alătură patru cîntate de solistă. Nicuşor Predescu care trebuia să fie bine prezent în programul înregistrat pe disc a cedat locul celorlalţi, îndeobşte acordeonistului. El cîntă corect, dar fără suficientă căldură pare-se două jocuri: „Hora ploieştenilor" şi o „Sîrbă de concert", dacă nu cumva una din ele este cîntată de celălalt viorist: Petre Alexandru. Piesele nu sînt faimoase şi nu prilejuiesc o realizare artistică înaltă, cum am fi dorit. Mişu Predescu, acordeonistul formaţiei, cîntă în schimb, în chip de solist, cinci piese, toate din repertoriul lăutăresc — „ţigănesc" sau „de mahala" cum i se mai spune. El cîntă un joc „ţigănesc" şi „Hora din Piteşti", cîntecul „Neculai, Neculăiţă", un mănunchi de „Melodii lăutăreşti" şi o „Horă de concert". S-ar fi cuvenit ca numele lui să figureze pe disc, întrucît el cîntă cel mai mare număr de piese. Le cîntă frumos, cu participare, în cel mai autentic stil al genului. Cele două melodii cîntate cu multă acurateţă de ţambalagiul Gh. Radu (nici numele lui nu figurează pe disc!), „Cîntec de dragoste" şi „Sîrba florăreselor", fac parte din aceeaşi categorie folclorică, ca de altmintrelea şi hora cîntată de Nicuşor Predescu, „Sîrba muntenească" cîntată din nai sau cîntecul „Pe uliţa armenească", cîntat de solistă. Această abundenţă de piese aparţinînd aceluiaşi gen suburban, tipic lăutăresc, atrage după sine uniformitate şi monotonie. Variaţia pe care o aduc cîntecele Anei Piuaru („Asta e Moldova mea", „Pandelaşul" şi „Trandafir de la Moldova"), la care se adaugă „Căluşarii şi Brîul" şi „Periniţa" în interpretarea orchestrei, nu schimbă echilibrul, care atîrnă prea mult în favoarea celorlalte piese.

Const. Urlăţeanu (pe care de asemenea l-am cunoscut din fotografie) este un naist modest. În interpretarea lui, cîntecul pseudofolcloric „La cules de cucuruz", despre care am mai pomenit, apare în toată nuditatea sărăciei sale melodice. Schematică şi cu numeroase deficienţe tehnice este şi „Sîrba muntenească" care urmează, cîntată de acelaşi interpret, mult mai bun fluieraş decît naist.

O ultimă observaţie: trei din piesele cîntate din acordeon de Mişu Predescu sînt cu acompaniament de pian (la pian, după cîte am aflat, a cîntat un muzicant francez). Mărturisesc că nu am priceput de ce solistul nu a fost acompaniat de întreaga orchestră, ca pentru primele două piese ale discului. Dacă s-a căutat un acompaniament simplu, care să nu încarce prea mult melodia solistului — deşi cu o asemenea orchestră mică nu prea poate fi vorba de aşa ceva —, era mult mai indicat să se fi recurs la ţambal şi la contrabas. Acordeon solo, ţambal şi contrabas cu coardele ciupite, iată un trio demn de a fi reţinut!

Închei cu regretul că s-a pus în circulaţie un disc mediocru cînd putea fi editat, cu ajutorul aceloraşi interpreţi, un disc excelent.

3. *Muzika i Tradicija. Pesme i igre naroda Jugoslavije.* Alegerea exemplelor şi note de Dragoslav Dević, lector la Academia de Muzică din Belgrad, RB Produkcija Gramofonskih Ploča LPV 190. Vol. 1. Text explicativ în limbile sîrbo-croată, engleză, franceză, germană şi rusă (4 pagini).

Iată un disc remarcabil, care ne înfăţişează sugestiv o parte din bogata zestre folclorică a popoarelor Iugoslaviei. Sînt cu totul 19 piese alese cu pricepere şi foarte bine înregistrate. Interpretarea lor este rigu-

https://biblioteca-digitala.ro

ros autentică, de înaltă ţinută artistică, iar executanţii sînt oameni din popor din diferite colţuri ale ţării.

Folclorul obiceiurilor este reprezentat de un cîntec de nuntă din Macedonia, un cîntec de sapă şi un cîntec de seceriş din Serbia şi de două cîntece de şezătoare din Serbia şi Macedonia. Vestitele cîntări epice ale guslarilor sînt reprezentate de două fragmente epice din Kosmet şi Turcima. Celelalte piese sînt cîntece şi dansuri.

Discul prilejuieşte observarea atît de interesantelor diafonii ale popoarelor iugoslave. Întîlnim exemple peste fire de interesante din Serbia, Dalmaţia, Macedonia şi Bosnia. Diferitele tipuri de diafonii se împart, în mare, în două categorii, denumite de cîntăreţi „dugački glas" (glas prelung) şi „kratki glas" (glas scurt). Cîntarea la două voci cunoaşte aci forme armonice care pun în discuţie însăşi esenţa ideii de consonanţă şi disonanţă. Şiruri lungi de intervale disonante, cadenţe făcute pe interval armonic de secundă sînt aci deosebit de fireşti.

Creaţiile folclorului rural se caracterizează îndeobşte prin ambitus mic, micro-intervale („netemperate") şi forme arhitecturale deosebit de concise. În opoziţie cu acestea, cîntecul popular orăşenesc prezintă ambitus mai larg şi melostrofe dezvoltate, alcătuite din mai multe secţiuni melodice. Se remarcă aici cîntecele „sevdalinke", cu pronunţat caracter oriental, ale Bosniei. Discul ne înfăţişează un asemenea interesant cîntec din Sarajevo : solistul îşi acompaniază glasul cu un „saz", instrument cu coarde ciupite de obîrşie orientală.

Discul ne aduce glasul cîtorva instrumente din bogatul patrimoniu iugoslav. Se cîntă aici, ca la noi, din frunză („list"), care poate fi de nuc, de păr sau de lămîi. Dintre aerofone sînt prezente : „kavali" (cavalul balcanic), „zurle" (rubedenia surlei despre care pomenesc bătrînele noastre scrieri) şi trei (?) varietăţi de cimpoaie : „gajde", „dude" şi „diple" („svirka na diplama"?). Cordofonele sînt prezente prin cîteva instrumente cu coarde ciupite de tipul tamburei orientale: „saz", „ćitelija" şi „šarkija" şi cu coarde frecate : „kemene" şi „gusla", cu unica ei coardă din păr de cal. Cimpoiul poate fi întovărăşit pe alocurea de „tupan" sau „tapan", o tobă mare aidoma cu „daulul" dobrogean. „Surle" trebuie însă neapărat acompaniată de un astfel de membranofon, aidoma ca în muzica Orientului apropiat. Alte formaţii instrumentale care pot fi auzite în înregistrările discului de faţă sînt : „kaval, list, ćitelija, šarkija" (din Rugova) şi „kavali, gajde, tambure, tapan" (din Macedonia).

Muzica păstorească — un cîntec păstoresc din frunză, de fel din Kosmet şi unul din Macedonia, cîntat de ansamblul descris mai sus — respiră ici-colo o atmosferă comună cu doina noastră. Dar cel mai extraordinar exemplu care ne înfăţişează o melodie aproape aidoma cu doina românească este jocul macedonean „Teškoto", cîntat din „zurle" şi „ta-

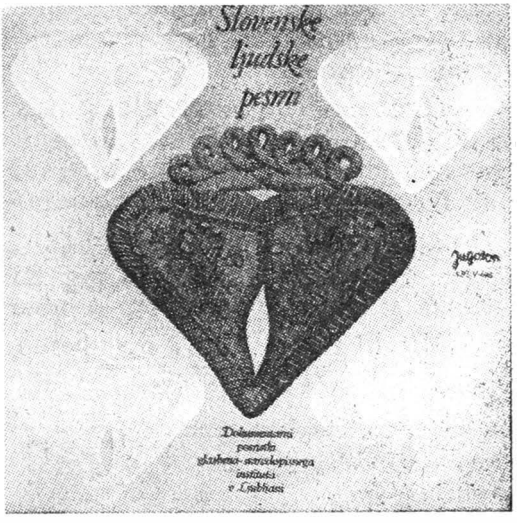
https://biblioteca-digitala.ro

pan". Jocul pe care am avut prilejul să-l admirăm în cadrul „Festivalului de folclor al ţărilor balcanice şi din zona Mării Adriatice", desfăşurat în Bucureşti în vara lui 1962, începe cu o pantomimă care se preface încetul în joc. Melodia largă a doinei, punctată cînd şi cînd de bătăile tobei, se preface şi ea, pe nesimţite, în dans. Studierea cîntărilor înrudite cu doina noastră din Iugoslavia, din Balcani, din Turcia şi din Orientul apropiat ar lărgi mult sfera cunoştinţelor noastre actuale.

Reproşăm un singur lucru acestui excelent disc: textul explicativ este mult prea sumar. Era, cred, necesară o broşură care să dea informaţii mult mai ample despre piesele înregistrate.

Pe plicul discului scrie „Vol. 1". Aşteptăm cu legitimă nerăbdare următorul sau următoarele.

4. *Slovenske ljudske pesmi.* Dokumentarni posnetki glasbeno-narodopisnega instituta v Ljubljani. Izbor in komentar: Dr. Valens Vodušek. Transkripcije napevov: Uroš Krek, Julijan Strajnar. Jugoton LPY-V-682. Text explicativ în limbile slovenă, engleză şi germană (8 pagini).



Discul editat sub oblăduirea Institutului de etnomuzicologie din Ljubliana ne prezintă un număr de 22 de piese din înregistrările făcute de cercetătorii săi între anii 1955—1966. Predomină muzica vocală. De fapt toate piesele sînt cu text. La cîteva se alătură glasului, timid, un fluier gemănat. Exemplele au fost alese spre a da o imagine a diferitelor feluri de polifonie şi asupra evoluţiei tonale în cîntecul popular sloven.

Cercetătorii institutului au izbutit să înregistreze unele cîntece din folclorul obiceiurilor care azi nu se mai cîntă. Astfel cîntece de urare şi de bun augur legate de solstiţiul de vară, din partea de sud-est a Sloveniei. Se cîntau, pînă în 1955, în seara premergătoare solstiţiului, antifonic, de o ceată de fete, în faţa fiecărei case din sat. Tradiţia nu îngăduie pauze între sfîrşitul primului grup şi începutul celui de-al doilea. Fiecare grup începe cîntarea înainte ca melodia celuilalt să se fi încheiat. Începutul cîntării este împins cîteodată pînă pe la mijlocul rîndului melodic anterior, ceea ce dă naştere unui fel de canon primitiv. Melodiile sînt de obicei tricordale şi „centrale" (C. Sachs), adică cu sunetul central la mijloc. Ambitusul lor este redus.

Funcţional „Gheorghe cel Verde", păstrat în anumite zone slovene mărginaşe, se apropie de unele obiceiuri similare de primăvară de la noi. Grupuri de băieţi colindă satul purtînd ramuri verzi sau un băiat îmbrăcat în verdeaţă şi cîntă un cîntec anumit la fiecare casă.

Folclorul obiceiurilor mai cuprinde: o colindă de Anul nou, cîntată antifonic de flăcăi, două cîntece de nuntă cîntate de grupuri mixte şi un cîntec funebru cîntat la groapă.

https://biblioteca-digitala.ro

Alte genuri prezente în înregistrările gravate pe disc sînt : un cîntec narativ, patru balade, o legendă, un cîntec hazliu, cîntecul paznicului de noapte şi mai multe cîntece de dragoste.

Cîntecul narativ este un exemplu arhaic de cîntare, deosebit de rar în întreaga Europă : versurile se succedă într-o repetare nesfîrşită a unei melodii tricordale scurte. Caracter insolit are şi un cîntec de dragoste cules în extremitatea de miazăzi a Sloveniei, prin interesanta diafonie desfăşurată pe o scară netemperată, cu intervale strînse (scara istrică).

Piesele alese cu pricepere sînt orînduite într-o succesiune evolutivă, urmînd atît dezvoltarea scărilor, cît şi a formelor de polifonie.

Cîntarea omofonă este rară în Slovenia. Se întîlneşte doar în zona Mur, aflată în hotar cu Ungaria. În toate celelalte ţinuturi cîntecele, aparţinînd funcţional unor genuri diferite, sînt cîntate pe mai multe voci. La o primă ascultare izbeşte caracterul apusean al armoniei : cîntările par armonizări făcute de un compozitor oarecare. De fapt, dintre muzica popoarelor Iugoslaviei muzica slovenă este cea mai apropiată de Occident. Totuşi examinînd cu atenţie sistemele polifonice, chiar pe cele mai evoluate, se pot desluşi anume forme populare, caracterizate prin faptul că nu vocea superioară este cea care cîntă melodia principală, ci una din vocile mediane.

Transcrierile muzicale şi textele poetice ale cîntecelor, reproduse în broşura explicativă, sînt un ajutor preţios la buna înţelegere a muzicii gravate pe disc. Sînt transcrise mai toate melodiile. Păcat că partiturile s-au redus atît de mult la tipografie încît au ajuns aproape invizibile.

5. *Locklåtar och Music på Horn och Pipa. Ancient Swedish Pastoral Music.* Sveringes Radios förlag RELP 5017. Text explicativ în limbile suedeză şi engleză de Matts Arnberg.

Discul cuprinde 37 de chemări vocale păstoreşti („kulning") şi de cîntece pastorale cîntate din bucium din scoarţă de mesteacăn („näverlur"), din corn de vită (vacă : „kohorn" sau ţap : „bockhorn"), din fluier („spilåpipa") şi din fluier de salcie („sälgflöjt").

Este uimitor — deşi firesc — cîte înrudiri se pot stabili în muzica populară de pe toate meridianele. Chemările vocale şi cîntările instrumentale suedeze pentru chemarea caprelor, a viţeilor ori a oilor : „la dezlegatul de dimineaţă", „la odihna de la amiază", „la păscut", „la mînatul turmelor" ş.a. sînt, funcţional vorbind, identice cu semnalele şi cîntările păstorilor noştri : „a de dimineaţă", „cînd cheamă oile la păscut" sau „cînd pasc oile pe coastă" ori „şireagul la păscut", „porneala" şi diferitele „şireaguri" : „cînd urcă oile la munte", „cînd pleacă din tîrlă" ş.a.m.d.

https://biblioteca-digitala.ro

Chemările vocale, sonore interjecţii melodice cu care păstoriţele din Suedia cheamă animalele rătăcite prin pădure în căutarea hranei, aduc cu hăulitul, huhurezatul, chiuitul ori strigările peste sat de pe meleagurile noastre. Ca şi la noi, trebuie să deprinzi de mic copil tehnica necesară.

Se poate presupune că, datorită funcţiei lor precise, chemările păstoreşti au păstrat o seamă de elemente arhaice. Intonaţiile şi ornamentele lor prezintă într-o formă pură şi convingătoare multe din trăsăturile care caracterizează muzica populară suedeză veche. Chipul aproape instrumental de a cînta, urcînd glasul într-un falset acut, este deosebit de eficient : în condiţii prielnice un asemenea semnal poate fi perceput pînă la o depărtare de cinci km în adîncul pădurii.

Buciumul din coajă de mesteacăn este lung de aproximativ 1,50 m. E făcut din două doage de lemn strîns legate, fie cu coajă de mesteacăn, fie cu cercuri de nuia, puternic strînse. Este similar cu unele din buciumele noastre. Amănunt interesant : în Scandinavia cîntă din el mai ales fetele şi nevestele tinere, aidoma ca din tulnicul Munţilor Apuseni.

Cornul de animal îndeplineşte aceeaşi funcţie pastorală de chemare. În folclorul nostru cornul de vită, de scoarţă sau de tablă este folosit de păstori în acelaşi scop. Faţă de cornii româneşti, cei suedezi sînt prevăzuţi cu un număr variabil de găuri pentru degete, obişnuit trei. În consecinţă este cu putinţă intonarea unor melodii mai dezvoltate, de unde emanciparea unor melodii-semnale spre cîntece propriu-zise. Cornii suedezi se înrudesc de aproape cu cornul rusesc („rojok"), prevăzut şi el cu un număr variabil de găuri pentru degete.

Fluierul a cunoscut odinioară o largă răspîndire în Suedia. Azi mai poate fi găsit doar în localitatea Älvdalen din provincia Dalarna. Este cu dop, cu vrana în partea din faţă a ţevii şi opt găuri pentru degete (toate aflate în jumătatea inferioară din faţă a ţevii, cu distanţe aproximativ egale între ele).

Matts Arnberg a fost deosebit de surprins cînd, cu cîţiva ani în urmă, l-a descoperit pe Eugen Hällkvist din provincia Ångermanland, singurul care mai ştia să construiască şi să cînte din acest arhaic instrument. Meşteşugul l-a învăţat de la tatăl său. Îl face primăvara cînd salcia, plină de sevă, îngăduie cu relativă uşurinţă separarea coajei. Lasă doar o bucată din lemn, în care taie un dispozitiv de suflat, similar cu al fluierelor cu dop. Fluierul nu are găuri pentru degete. Se obţin din el doar sunete armonice, variind puterea suflului şi coordonînd-o cu închiderea cu degetul a capătului inferior al ţevii sau lăsarea lui deschisă. Este aşadar rubedenie apropiată cu tilinca noastră cu dop ori cu „koncovka" slovacă.

Fluierul de salcie suedez este un instrument de sezon. Cînd coaja s-a uscat devine impracticabil. Instrumentul identic al Norvegiei se numeşte „seljefløyte". Un disc (*Norsk Folk-Musikk*, RCA FEP 4), pe care l-am primit cu cîţiva ani în urmă, face dovada că se cîntă din el cu o virtuozitate cu totul excepţională. Cei doi interpreţi, Eivind Groven şi Marius Nytrøn, nu sînt mai prejos de românii bucovineni Mihai Lăcătuş şi Silvestru Lungoci.

Patru din piesele discului au fost culese de Sven Jerring şi alte patru de Bertil Risberg. Toate celelalte au fost culese de Matts Arnberg, autorul acestei valoroase antologii de muzică păstorească suedeză.

https://biblioteca-digitala.ro

6. *Русские народные музыкальные инструменты. Russian Folk Musical Instruments.* Melodia C 01747—8 (Stereo). Moscova. Text explicativ în limbile rusă şi engleză imprimat pe plicul discului.

Răsfoind impunătorul atlas al instrumentelor muzicale populare din U.R.S.S. (Moscova, 1963), cercetătorul rămîne adînc impresionat de bogăţia şi varietatea instrumentelor ruseşti. Întîlnim aci străvechi idiofone: „vargan" (drîmba), „lojki" (linguri de lemn lovite între ele — castaniete la îndemîna oricui), „treşciotka" (un mănunchi de plăcuţe de lemn aninate de o sfoară sau de o cureluşă şi acestea lovite între ele); vechi membranofone: „nakra" (perechi de mici timpane) şi „buben" (daireaua); un mare număr de aerofone: „rog pastuşeski" (buciumul) şi „rojok" (vestitul corn rusesc cu număr variabil de găuri pentru degete); „kuviklî" (forma cea mai arhaică a naiului: cinci ţevi de mărimi diferite nefixate între ele), „sopel" sau „dudka" (fluierul cu dop şi 5—6 găuri), „svireli" (fluierul gemănat), „surna" (rubedenie a surlei noastre), „jaleika" (valoros instrument cu ancie, cu pavilionul din corn de animal), „volînka" (cimpoiul), „garmonica" (armonica de largă răspîndire, cu numeroase variante locale) şi perfecţionatul „baian" (acordeon cu butoane în loc de clape); precum şi interesante cordofone: „gusli" (străvechi instrument rusesc cu coarde ciupite, cu felurite cutii de rezonanţă), cunoscutele „balalaici", „domre" şi „chitare", „bandurka" (o varietate de chitară), bătrînul „gudok" (vioară populară ţinută vertical) şi vechea „lîră" (vielă). Bună parte din aceste instrumente sînt pomenite şi în textul explicativ al discului. Vestitele orchestre de instrumente populare ruseşti au chemat la o nouă viaţă multe din ele. Cele mai însemnate au fost supuse la diverse perfecţionări, tocmai în acest scop.

Discul de faţă mi-a pricinuit la început o mare dezamăgire. El prezintă — în paguba folclorului muzical autentic — aproape exclusiv prelucrări, aranjamente sau chiar compoziţii originale pentru instrumente muzicale populare, îndeobşte perfecţionate (o piesă a fost scrisă bunăoară de D. Şostakovici). Există totuşi o fericită excepţie: trei dansuri din regiunea Belgorod cîntate de E. Saprikin din jaleică gemănată. Melodica jocurilor, stilul de execuţie al instrumentistului şi bogăţia polifoniei sale, atît de insolită, cu care ştie să-şi înveşmînteze cîntarea, sînt într-adevăr extraordinare!

Din cele 13 piese cîte cuprinde discul, cinci sînt cîntate de orchestre (Orchestra Ansamblului coregrafic de stat „Beriozka", Orchestra populară rusă „D. Osipov", Orchestra rusă a Corului „Piatniţki" şi Orchestra Ansamblului Armatei Roşii; Orchestra populară rusă „V. Andreiev" s-a mulţumit să acompanieze un solist din gusli), trei piese sînt cîntate din

https://biblioteca-digitala.ro

baian sau de formaţii de baiane şi cîte una din jaleică, gusli, domră, balalaică-chitară şi trio de chitare.

Duetul balalaică-chitară interpretează un cîntec al cărui titlu aminteşte cimpoiul („Cîntă, cimpoiul meu..."). Am fi preferat evident să auzim glasul bătrînului instrument. Alte instrumente populare caracteristice se fac deslușite în bogata şi viu colorata orchestraţie a orchestrelor, cu deosebire în orchestra celebrului cor „Piatniţki" (prezentă cu două valoroase înregistrări).

Ascultînd acest disc nu poţi să nu fi captivat de înalta măiestrie a instrumentiştilor ruşi: A. Poletaiev bunăoară este un desăvîrşit artist în mînuirea baianului, după cum V. Tihov pare de neîntrecut la gusli. Deosebit de înzestraţi sînt baianiştii A. Şalaiev şi N. Krîlov, precum şi membrii admirabilului Cvartet de baiane al Filarmonicii din Kiev. Nu se găsesc cuvinte să laude tehnica şi muzicalitatea soliştilor V. Iakovlev (domră), M. Rojkov (balalaică), N. Volşaninov, V. Tumanski, G. Orlov şi G. Mineaiev (chitare).

Este o mîngîiere şi totodată o compensaţie pentru etnomuzicologul dornic de documente riguros autentice.

7. *Sélection de la Musique Arabe*, I^er^ volume. Ministère de la Culture et de l'Orientation Nationale Région d'Egypte. Jugoton EGY - V-5005, Zagreb — Yougoslavie. Text explicativ în limbile arabă, engleză şi franceză (3 pagini).

Am socotit util să menţionez acest disc, deşi editat cu cîţiva ani în urmă, pentru piesele pe care le cuprinde, pentru relaţiile muzicale care se pot stabili între muzica Orientului apropiat şi muzica popoarelor din sud-estul Europei.

Din cele 15 piese ale discului, cele mai multe sînt creaţii de muzică cultă orientală, muzică de creaţie şi circulaţie orală. O auzim pe Omm-Kalsum, celebra cîntăreaţă egipteană, interpretînd un fragment dintr-un poem de Riad el Sonbati, şi pe cîntăreaţa Nadrah, cîntînd un fragment dintr-un „muaşah" din moştenirea tradiţională, în care glasul solistei, dublat de orchestră, alternează cu un grup vocal. Ascultăm apoi improvizaţii la două instrumente muzicale proprii muzicii arabe clasice, pe nedrept socotite de multă lume „folclorice": o improvizaţie pentru „canon" de Kamel Abdallah şi una pentru „el-ud" de George Michel.

Canonul este un instrument cu coarde ciupite, de formă trapezoidală, mare cît ţambalul nostru. Glasul lui a răsunat odinioară în casele protipendadei româneşti. Teodor T. Burada pomeneşte numele mai multor boieri executanţi din acest instrument bogat în sonorităţi delicate.

https://biblioteca-digitala.ro

El-ud este înaintaşul lăutelor europene şi al cobzei noastre. În cîntarea deosebit de expresivă a lui G. Michel se aud, timid, cînd şi cînd, intervale armonice, străvechi eterofonii sau poate semne ale unor înnoiri contemporane.

„Mouled el-Nour" de Mohammed Abdel Uahab, inspirat de procesiunile pelerinilor în drum spre Meca, cuprinde o seamă de intonaţii împrumutate folclorului religios. Se ştie să Islamul nu admite în cultul religios oficial decît cîntarea vocală. Se tolerează însă felurite congregaţii religioase care cultivă — o dată cu cîntările lor specifice şi cu dansurile lor — şi o seamă de instrumente muzicale. Este, cred, neîndoios vorba aci de un folclor muzical şi coregrafic religios.

Mai puţin valoros mi-a părut un „samai" anonim (pare-se o veche moştenire), în interpretarea Orchestrei orientale a Radiodifuziunii Egiptene. Şirul creaţiilor culte se încheie cu o compoziţie modernă, un imn patriotic deosebit de popular, compus în noiembrie 1956, de către compozitorul Mahmud el Şerif, în chiar ziua agresiunii tripartite împotriva Egiptului.

Deosebit de interesante sînt cele trei piese folclorice ale discului: un „maual", un dans propriu Egiptului de Sus şi jocul „Dabka".

„Maualul", o melopee cu caracter recitativ, pe care se cîntă texte rimate, îndeobşte lirice, prezintă nu o dată întorsături melodice care amintesc doina noastră. Maualul de faţă, intitulat „Primăvara", este cîntat într-un autentic stil popular de Sayed Derviş el-Tantaui. Îl acompaniază o mică formaţie instrumentală, alcătuită din „salamiya", fluierul satelor egiptene, fără dop, cu şase găuri pentru degete (identic cu fluierul moldovenesc), un „arghul mare", clarinet gemănat cu ancii ca ale cimpoaielor noastre, cu ţeava de cîntat cu şase găuri, iar ţeava de ison lungă de peste doi metri, şi o „darabukka", tobă cu corpul de lut ars în formă de pîlnie, cu gura largă, acoperită de o membrană bătută cu amîndouă mîinile.

Jocul din Egiptul de sus este cîntat de o formaţie de „mizmare", oboaie populare înrudite cu surla, acompaniate de „tabla baladi", o tobă mare identică cu daulul dobrogean. După un scurt „taxim" (introducere instrumentală) jocul îşi urmează cursul. Cînd şi cînd oboiul mic, numit de obicei „sebs", intonează vesel triluri acute ce sugerează „zagaritul" femeilor, triluri cristaline obţinute mişcînd repede vîrful limbei de la un colţ al gurei la altul. Este o mărturie a bucuriei, frecvent folosită de fete şi de femei, în diferite ocazii. Pe asemenea melodii se desfăşoară dansul cailor dresaţi ori jocul cu beţe, jumătate dans, jumătate duel.

„Dabka" — cuvîntul s-ar traduce prin „bătuta" — este un joc răspîndit mai ales în Siria. El face parte din familia jocurilor de brîu şi prezintă multe similitudini în figurile coregrafice cu brîurile noastre. Ca şi la noi sau în Balcani, coloana de dansatori, care se ţin unul de brîul celuilalt, este condusă de un vătaf care roteşte în mînă o batistă.

8. *Classical Arabic Music Ensemble. Conductor: Abd el Halim Nouera.* Ministry of Culture U.A.R. Sono Cairo, GST 135. Text explicativ în limbile arabă (2 pagini), engleză (3 pagini) şi franceză (3 pagini).

Cunoaşterea muzicii orientale clasice (inclusiv a celei turceşti) are mare însemnătate pentru muzica noastră populară. Se ştie că o dată cu creşterea dominaţiei otomane asupra Principatelor Române se înscriu şi

https://biblioteca-digitala.ro

o seamă de înrîuriri culturale, între care muzica ocupa un loc de frunte. La curte şi în casele boierilor răsunau „manele", „samaele", „pestrefuri" ori alte forme ale muzicii orientale clasice. O seamă de boieri cultivau muzica şi cîntau din diferite instrumente răsăritene: tambură, nai (e vorba de fluierul cu ţeava complet deschisă la amîndouă capetele şi şapte găuri pentru degete, a şaptea în spatele ţevii deasupra celorlalte, instrument propriu muzicii clasice), din canon ori din keman (o specie de vioară).

O seamă din elementele acestei muzici au pătruns şi în lumea cîntecului popular. O bună înţelegere a înrîuririlor de acest fel nu se poate face fără studierea muzicii orientale, în primul rînd a celei clasice. Este firesc că audierea unor înregistrări ca cea de faţă este plină de învăţăminte.

Discul cuprinde 13 compoziţii, în interpretarea Ansamblului de muzică arabă de pe lîngă Ministerul Culturii din Cairo. A fost întemeiat în 1967. Este alcătuit dintr-o orchestră care cuprinde — după cum am putut observa cu prilejul unui concert public în decembrie 1969 — 18 viori, un nai, patru ud-uri, două canoane şi o dairea, şi dintr-un grup vocal mixt (12 femei şi 12 bărbaţi).

Ceea ce frapează din primul moment este execuţia într-un desăvîrşit unison, precum şi intonaţiile „netemperate" pentru urechea europeanului crescut lîngă clavir. Bogata structură melodică, subtilitatea ornamentelor, varietatea modală, arhitectura complexă a ritmului şi fineţea interpretării suplinesc din plin lipsa armoniei sau polifoniei.

Prima faţă a discului este deschisă de un „beşref" de compozitorul turc Assem Bey (1851—1929). Beşreful este o lucrare instrumentală alcătuită din patru părţi principale, fiecare din ele numită „badaneya" („khana" în limba turcă). Între aceste părţi se înscrie o parte mai mică — un soi de ritornelă — numită „taslim", reluată după fiecare „badaneya". Beşreful se încheie pe această parte. Altă piesă instrumentală, un „samai", deschide a doua faţă a discului. A fost compus acum o jumătate de veac de compozitorul Ibrahim el Eryan (1882—1948), mare virtuos al canonului. Mai scurtă decît beşreful, această formă instrumentală clasică are de asemenea patru părţi, legate una de alta printr-un taslim. Ultima parte trebuie neapărat să contrasteze din punct de vedere ritmic cu celelalte: ea este clădită pe un ritm ternar regulat şi este cîntată de obicei într-un tempo mai viu.

Celelalte unsprezece piese sînt vocale. Ca gen ele sînt „muaşahat" (singular: „muaşah"), o artă poetico-muzicală a cărei obîrşie se află în Andaluzia maurescă. După poetul arab Ibn Sanaa el Molk: „[...] muaşahul este o şagă plină de lucruri serioase şi un lucru serios în chip de şagă !".

https://biblioteca-digitala.ro

Multe muaşahate, moştenite din bătrîni, sînt anonime : în decursul timpului numele creatorilor s-au pierdut. Ele sînt dintre cele mai realizate din punct de vedere artistic — cum probează şi cele cinci gravate pe disc —, totodată foarte populare în lumea arabă. Sînt aşijderea de reţinut două compoziţii ale lui Sayed Derviş (1892—1923), cel mai de vază muzician egiptean al veacului nostru, precum şi o compoziţie a lui Abu Khalil el Kabani (1841—1902). Sirian de obîrşie, el a emigrat în Egipt împreună cu trupa sa. Se numără printre pionierii operei lirice arabe din Egipt.

https://biblioteca-digitala.ro

ION MUŞLEA, OVIDIU BÎRLEA, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, 634 p. + 1 f.

Colaborarea dintre doi folclorişti de seamă, Ion Muşlea şi Ovidiu Bîrlea, a avut ca rezultat o operă fundamentală pentru cercetarea culturii noastre populare, şi anume: *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu.* Lucrarea a fost începută în 1951 de către Ion Muşlea, care dorea să contribuie la îmbogăţirea materialului „Arhivei de folclor" şi la perfecţionarea mijloacelor de documentare şi de lucru ale folcloriştilor clujeni (p. 72), prin sistematizarea materialului folcloric din răspunsurile la chestionarul lingvistic-mitologic al lui Hasdeu. El se gîndea probabil la un fişier în genul celui pe care-l întocmise pentru materialele Arhivei de folclor din Cluj. Cu vremea însă, Ion Muşlea şi-a dat seama tot mai mult de excepţionala valoare a acestui material, de bogăţia lui cu totul nebănuită şi, treptat, a schimbat caracterul lucrării: dintr-un indice pentru uz intern, ea a devenit un *repertoriu*, adică „un inventar amănunţit al motivelor" folclorice cuprinse în răspunsurile la chestionarul amintit, care să poată fi utilizat nu numai de folclorişti, ci şi de naturalişti, de istoricii medicinii, de literaţi şi artişti.

Muşlea preconiza ca lucrarea să dea toate indicaţiile referitoare la materialele folclorice din răspunsuri şi să indice bibliografia principală a fiecărei probleme; el dorea să însoţească lucrarea de un studiu introductiv şi de hărţi, care să ne dea o imagine mai concretă a răspîndirii diferitelor fenomene de cultură populară românească. Era vorba, aşadar, de o lucrare vastă, pe potriva concepţiei lui Hasdeu. Dar, ea nu era pentru un singur om! Şi Muşlea a plecat dintre noi, fără a putea duce la capăt această întreprindere de proporţii neobişnuite.

A încheiat-o însă Ovidiu Bîrlea, un cercetător pe care Muşlea îl preţuia foarte mult: „[...] pasiunea şi puterea lui de muncă sînt uimitoare. Cultura frumoasă şi o inteligenţă ascuţită şi pătrunzătoare îl fac să descopere substraturile vieţii şi manifestărilor populare" — scria Muşlea în memoriile sale inedite (ms. p. 63).

În ce a constat contribuţia lui O. Bîrlea? D-sa a extras materialul privitor la peste 30 de probleme din răspunsurile la chestionarul lingvistic, a adăugat materialele din răspunsurile la chestionarul juridic, pe care Muşlea nu l-a avut în vedere, şi a redactat — integrîndu-se perfect în concepţia lucrării — aproape 40 de teme, ceea ce reprezintă aproximativ o treime din lucrare; în fine, d-sa a însoţit lucrarea de un amplu studiu — o adevărată monografie asupra preocupărilor folclorice ale lui Hasdeu. Cu gîndirea sa modernă, O. Bîrlea a schimbat apoi titlul lucrării: din repertoriul — cum îi spunea I. Muşlea — în tipologia folclorului... Titlul acesta e pe deplin justificat, chiar dacă termenul „tipologie" e mai puţin utilizat în legătură cu obiceiurile şi credinţele şi chiar dacă lucrarea se ocupă de un material strict limitat: răspunsurile la cele două chestionare ale lui B. P. Hasdeu.

Rev. etn. folc., t. 16 nr. 2 p. 167–179 Bucureşti, 1971

https://biblioteca-digitala.ro

Studiul lui O. Birlea dă, între altele, informații prețioase în legătură cu chestionarele lui B. P. Hasdeu, apărute după lucrări similare publicate în Germania și Rusia. Cele două chestionare ale lui Hasdeu au fost alcătuite la inițiativa lui G. Chițu, pe atunci ministru al învățământului. Ele au adus materiale din 37 + 701 localități, care însumează peste 20 000 de pagini de manuscris; cel mai bine reprezentat rămîne județul Iași (60 de localități), urmat de Dolj (58 de localități), Neamț (45 de localități), Tutova, Tecuci (43 de localități), pe cînd cel mai slab reprezentate sînt județele Argeș, Dorohoi, Gorj, Putna, Romanați și Vîlcea (2—6 localități), dacă scoatem din discuție ținuturile transilvănene.

O. Birlea scoate în evidență valoarea materialelor din răspunsuri, comparîndu-le cu cele din lucrările lui S. Fl. Marian, T. Pamfile, E. Niculiță-Voronca; prin aceasta, O. Birlea completează constatările lui I. Mușlea din comunicarea sa consacrată importanței materialului folcloric din răspunsurile la chestionarul lingvistic, publicată și ea integral în volum (p. 71—81). Mușlea insistase asupra unor teme ca: zorilă și murgilă, drăgaică, deochi; O. Birlea adaugă: instrumentele populare, dansurile populare, „vremea de apoi", „rodu pămîntului", precum și unele specii de artă.

Volumul mai cuprinde indicații asupra răspunsurilor date la cele două chestionare: fila și volumul în care au fost cuprinse, localitatea de unde provin, culegătorul și data culegerii. Păcat că n-au fost publicate și chestionarele înseși, ale căror texte sînt tot mai greu de găsit.

Materialul folcloric e structurat în două părți: I *Credințe și obiceiuri*, II *Genuri și specii de artă*. Partea întîi e cea mai bogată (p. 113—519) și cuprinde credințele cosmogonice, pe cele referitoare la ființele fantastice, la regnul animal și vegetal, la ciclul calendaristic și la cel familial, la gospodărie și viața cotidiană; partea a doua (p. 513—625) cuprinde tipologia genurilor și speciilor de artă: descîntecele, colindele, cîntecele rituale, proverbele și ghicitorile, proza populară, cîntecele și doinele, instrumentele muzicale, dansurile, folclorul copiilor.

Pentru a putea vedea cît de importantă este consultarea acestei lucrări ne vom opri asupra unui singur rit, asupra căruia n-au stăruit I. Mușlea și O. Birlea: zidirea în temelii a umbrei unor oameni, animale sau păsări (p. 229—336). Pînă la apariția tipologiei de față se cunoșteau aproximativ 40 de localități în care a fost atestată această practică (cf. *Folclor literar*, II, Timișoara, 1968, p. 246 și 251). Acest număr de localități în care se cunoaște zidirea umbrei unei ființe este desigur remarcabil. Tipologia ne oferă încă 57 de atestări ale credinței „că o clădire de zid nu are tărie, nu ține, pînă nu se zidește, în ea, măsura umbrei unui om, animal sau pasăre" (p. 229); în alte localități, credința respectivă poate fi dedusă din informațiile după care: „stafia se face din umbra măsurată și pusă în zid a oricărei ființe mișcătoare", „omul sau animalul a cărui umbră s-a luat pentru a se pune în temelia unei zidiri moare" (p. 230), „zidarii iau și zidesc în zid umbra (măsura) unui om sau a unui animal" (p. 231), „stafiile sînt duhuri prefăcute din ființele a căror măsură s-a pus pe ziduri", „stafia se arată așa cum a fost viu (omul sau animalul), cum s-a aflat la măsurătoare" și „umbra devenită stafie stă și se arată pe zidul, clădirile, locul în care s-a zidit umbra" (p. 232). Aflăm, așadar, în total peste 100 de atestări necunoscute pînă acum, ceea ce ne dă o imagine mai clară asupra frecvenței acestui rit de răspîndire exclusiv balcanică. Dacă anterior se susținea că acest rit pare să fie răspîndit mai ales în județele Buzău, Bacău, Neamț, Suceava, deci în ținuturi moldovene, materialul Hasdeu confirmă această susținere, aducînd informații bogate în special din județele Suceava, Neamț, Vaslui, Tutova.

Am arătat că Ion Mușlea își propusese întocmirea unui studiu introductiv și a mai multor hărți. Dacă cercetăm fișele pe care și le-a întocmit în acest scop, observăm că problemele ce urmau să fie dezvoltate în studiu sînt, în afară de cele asupra cărora a insistat în comunicarea publicată, mai ales următoarele: zburătorul, locurile sfinte, Toderică, Joimărița, proverbe, ursitele, ursitoarele, vrăjile. Dacă n-a reușit să redacteze studiul promis, a pregătit în schimb lucrările: *O ființă demonică românească*, *„Joimărița"* și *Problema jocurilor noastre copilărești*, care se află în prezent sub tipar.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu putem să nu amintim şi ciornele de hărţi pe care le găsim între manuscrisele Muşlea, în legătură cu următoarele teme : Care oameni deoache, Vircolacii, Mama pădurii, Jocurile de copii : Cloşca cu puii şi De-a ţurca, Drăgaica, Locuri sfinte, Căderea stelelor, Drumul robilor.

În lucrare s-au strecurat şi unele greşeli de tipar, semnalate nouă de O. Birlea. Le menţionăm aci :

pag. 200, rîndul 6, în loc de VI[3] 292, se va citi VIII[3] 292 ;
pag. 302, rîndul 1, în loc de VIII[1] 86, se va citi VIII[3] 86 ;
pag. 379, rîndul 19, în loc de VII[1] 194, se va citi VIII[1] 194 ;
pag. 379, rîndul 24, în loc de VII[2] 85, se va citi VIII[3] 85 ;
pag. 460, rîndul 18, în loc de VIII[3] 112 se va citi VIII[1] 112.

Avem convingerea că abia după tipologizarea materialelor folclorice din alte arhive importante — cea a manuscriselor Arhivei de folclor—Cluj a fost începută încă de mai multă vreme — cercetătorul va avea posibilitatea de a se informa mulţumitor asupra materialelor de folclor românesc. Fără aceasta, marile colecţii inedite de materiale vor rămîne tot atît de departe de cercetător, ca şi pînă acum.

Ion Taloş

SABINA CORNELIA STROESCU, *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, 2 vol., Bucureşti, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1969, vol. I : XXXVIII + 922 p., vol. II : 833 p.

Eficienţa muncii ştiinţifice depinde, într-o măsură însemnată, de folosirea unor bune instrumente de lucru. De aceea e demn de semnalat că, o dată cu înmulţirea şi perfecţionarea unor lucrări similare în celelalte discipline, şi folcloristica înregistrează un progres vădit, marcat pînă acum de tipărirea volumului întîi al *Bibliografiei generale a etnografiei şi folclorului românesc* (1800—1891), Bucureşti, E.P.L., 1968, şi de apariţia unor importante lucrări metodologice cum sînt : *Îndreptar pentru culegerea folclorului* (1967) de Mihai Pop şi *Metoda de cercetare a folclorului* (1969) de Ovidiu Bîrlea.

Cuvîntul înainte al profesorului Mihai Pop, la primul volum al bibliografiei folclorului românesc, ne informa că sînt în pregătire o serie de cataloage tematice ale prozei populare, cîntecului epic, muzicii şi dansului popular. Aceste promisiuni prind tot mai mult contur, aşa cum este cazul masivei lucrări : *Tipologia bibliografică a snoavelor româneşti*, semnată de cercetătoarea Sabina Cornelia Stroescu şi elaborată sub egida Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti. Lucrare impresionantă ca proporţii, această tipologie poate fi considerată ca un eveniment editorial, ea oferind cercetătorului român şi străin (apariţia lucrării într-o limbă de circulaţie trebuie cu deosebire apreciată) posibilităţi largi de a cunoaşte metodic bogăţia şi varietatea unei importante secţiuni a prozei noastre populare. Amploarea investigaţiilor face ca această tipologie să înlocuiască cele cîteva încercări anterioare, în special cele ale lui Lazăr Şăineanu şi Adolf Schullerus.

Tipologia snoavelor a parcurs un material întinzîndu-se peste un secol (1830—1940) şi extras din 160 de culegeri folclorice (volume şi broşuri), din 341 de periodice, precum şi din colecţii anonime, colecţii traduse în limbi străine, manuscrise existente la Biblioteca Academiei

https://biblioteca-digitala.ro

și la Institutul de etnografie și folclor, în orașele Cluj și Sibiu, în sfîrșit culegeri realizate de cercetătorii institutului specializat din București.

Realizarea tipologiei a avut de operat cu un material vast, clasificat în 3029 de tipuri de snoave și 199 de tipuri de anecdote, adăugînd la acestea cele 10 442 de variante. Ele au fost sistematizate în 6 grupe: 1) relații sociale, 2) relații de familie, 3) trăsături psihologice, 4) defecte fizice, 5) snoave privind armata, 6) anecdote.

Numerotarea tipurilor a început cu cifra 3 000, fiecărui tip fiindu-i consemnate bibliografia, contaminările cu alte tipuri, repartizarea grafică, numărul de variante ordonate cronologic. Indicațiile bibliografice oferă toate elementele utile unei orientări precise.

O bună metodă de lucru dovedește felul în care s-a făcut analiza structurală a tipurilor, cercetătorului viitor fiindu-i facilitată cunoașterea celor mai realizate exemplare și a episoadelor. Aici și-a spus cuvîntul și buna operare cu noțiunile de temă, tip și motiv.

O sarcină în plus și-a asumat autoarea în direcția comparatistă, consemnînd, cînd a fost necesar, identitățile pieselor românești cu cele internaționale, înregistrate în cataloagele de seamă. Astfel, s-au găsit asemănări numai în cazul a 307 tipuri din cele 3029, ceea ce pledează pentru originalitatea unei mari părți a snoavelor românești.

Tipologia snoavelor este rodul unor investigații de peste 10 ani ale cercetătoarei Sabina Cornelia Stroescu. Chiar dacă se vor descoperi noi piese și se vor constata în viitor, în mod firesc, unele lacune — cînd se va face bibliografia snoavelor și după anul 1940, an la care s-a oprit această tipologie —, faptul nu va fi în măsură să umbrească marele aport științific al acestui instrument de lucru.

Tipologia și-ar fi sporit utilitatea dacă autoarea ar fi prevăzut-o cu un indice. Absența lui îngreuiază folosirea operativă a celor două volume. Sugerăm autoarei să alcătuiască totuși acest indice și să-l publice în antologia snoavelor ori într-o revistă.

Valoarea, utilitatea și noutatea lucrării îndreptățesc încrederea, și nerăbdarea în același timp, a celor interesați de epica populară, de a vedea desăvîrșită această tipologie tematică prin apariția neîntîrziată a unei antologii reprezentative, în cîteva volume, a snoavelor românești, lucrare pentru care este atît de autorizată Sabina Cornelia Stroescu, remarcabilă cercetătoare, a cărei contribuție științifică împlinește prin tipologia snoavelor un vechi deziderat al folcloristicii.

Iordan Datcu

TACHE PAPAHAGI, *Paralele folclorice. Traduceri din poezia populară greacă*, București, Ed. Minerva, 1970, 196 p.

Lucrarea de față — o nouă ediție, augmentată, a *Paralelelor folklorice* (*greco-române*), apărută în 1944 — este o antologie de folclor literar comentat, cuprinzînd 50 de texte traduse din greceşte de autor și extrase din culegerile lui A. Passow (*Popularia carmina Graeciae recentioris*, 1860) și N. G. Politis (Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, 1925)[1]. Alături de cele 38 de bucăți din ediția precedentă, actuala ediție cuprinde în plus un număr de 12 texte, în general creații epice (cîntece haiducești) oglindind trecutul istoric al românilor nord- și sud-

[1] Cu excepția textului nr. XXXI, care este tradus după varianta dată de C. Fauriel în *Chants populaires de la Grèce moderne*, I, Paris, 1824, p. 176—178.

https://biblioteca-digitala.ro

dunăreni (*Lupta de la mănăstirea Secu*, faptele de vitejie ale unor eroi populari aromâni ca *Andruțu*, *Bucuvala*, *Caceandone* etc.). În subtitlul fiecărei bucăți se precizează lungimea versului în textul grecesc (în general, versuri decapentesilabice), pentru ca cititorul să poată stabili asemănările și deosebirile dintre traducere și original. În actuala ediție, comentariile la texte și referirile bibliografice sînt în mod substanțial îmbogățite : se citează noi surse de informație, iar ,,paralelele'' folclorice, etnografice și lingvistice devin și mai abundente. Astfel, în *Anexe* sînt reproduse, cu titlu de exemplu, variante românești pentru baladele grecești *Scorpia* și *Vinderea soției* și pentru legenda *La chevauchée funèbre*. Lucrarea se încheie cu un indice tematic și altul de autori și titluri.

★

Particularitatea cărții este dată de faptul că autorul, după ce constată ,,un direct contact etnic și teritorial'' între popoarele din sud-estul Europei (p. 5), urmărește efectele acestuia în domeniul producțiilor lirice și epice populare, în etnografie și — parțial — în limbă. Textele de bază comentate fiind cele grecești, aria comparațiilor cuprinde, în primul rînd, zona balcanică și bazinul mediteranean, dar puncte de sprijin se caută în folclorul tuturor popoarelor : din America, Africa, din Orientul Îndepărtat sau din nordul Europei etc. Cîteva elemente de folclor și etnografie merită a fi menționate. După ce precizează că, la diferite popoare, *sărutul* ,,se face fie cu ajutorul nasului (la populațiile din Pacific), fie cu buzele'', Tache Papahagi face această mențiune cu privire la zona etnografică a Balcanilor : ,,chiar și astăzi, erotic se sărută fruntea, ochii și fața, mai precis pometele'' (p. 44). În timp ce la greci, la albanezi și la aromâni *sărutul nepermis* este considerat ca o dezonoare, provocînd tinerei fete chinuitoare remușcări, în cîntecul popular italian ,,sărutul erotic apare ca un gest, ca un act comun și banal, ba chiar cu manifestări particulare — de unde și denumiri ca : sărut « alla fiorentina » sau « alla francese » etc.'' (p. 31). Pornind de la următorul catren : ,,Lîngă malul lacului,/ o batistă-a soțului / spală mîndra tot cîntînd,/ tot cîntînd un dor nătîng'' (p. 25), din care rezultă rolul batistei-suvenir în relațiile dintre soț și soție la greci, Tache Papahagi relevă semnificația *batistei* în lirica erotică franceză, de pildă, unde logodnicul oferă în dar iubitei o batistă pe care este brodat numele lui, sau turcă, unde suveranul își precizează preferința prezentînd batista unei tinere, care apoi este condusă în apartamentul acestuia. Anumite elemente de etnografie balcanică pot fi detectate și în unele *gesturi*, ca, de pildă, cele prin care femeia își exprimă supunerea față de soț și de familia acestuia. După ce precizează că ,,în Peninsula Balcanică, în ocaziuni solemne sau speciale, mireasa — ca și o fată mare — își pune pe piept mîinile cruciș și-și lasă ochii în jos atunci cînd apare în lume, ca și atunci cînd se prezintă înaintea membrilor familiei mirelui ei'' (p. 140), autorul mai arată că la greci, la aromâni, ca și la unele popoare din Asia, ,,soțul și soția nu-și pronunță numele între ei, după cum soția nu se adresează — mai exact : nu se adresa — pe nume nici altor membri ai familiei soțului ei'' (p. 141). Soției adultere i se taie *părul*, obicei atestat și la popoarele din America și Caucaz.

Ceea ce caracterizează ființa morală a grecului este o puternică conștiință a legăturilor de sînge : în momente grele, voinicul răpus în luptă adresează ultimele gînduri mamei și surorii lui (v. *Dorința celui ucis*, p. 71), iar tînărul căsătorit aflat departe de casă — deși nu-și uită soția — se simte în primul rînd îndatorat față de mamă și soră (v. *Înstreinatul blestemat de mama lui*, p. 66—67).

Și în ediția de față ,,paralelele'' privesc în bună măsură domeniul *greco-român*, prin *român* autorul înțelegînd ,,poporul român nord și sud-dunărean'' (cf. p. 5). Considerații competente, caracterizări subtile rezultă din confruntarea producțiilor folclorice grecești cu cele dacoromâne și aromâne. Astfel, poezia lirică greacă este marcată de ,,trăsătura profund *național-patriotică* și ofensivă'' (p. 7), particularitate mai puțin relevantă în lirica populară dacoromână : ,,în tăcuta și relativ blînda și pașnica-i modestie pasivă, dar mocnindă, lirismul dacoromân rămîne străin de automîndrie și cu atît mai mult de orgoliu, precum și de tot ce e exagerată încredere

https://biblioteca-digitala.ro

şi înflăcărare de luptător exaltat" (p. 86). În legătură cu *stilul* producţiilor literare folclorice greceşti, comparate cu cele dacoromâne, Tache Papahagi remarcă : „stilul epicii populare greceşti e stil scheletic, laconic ; cel al epicii populare dacoromâne se caracterizează printr-o bogată înflorire analitică" (p. 167). Analizînd cu multă pătrundere poezia *Ciobănaşul*, variantă a unui fragment din *Mioriţa*, autorul găseşte un nimerit prilej de a elogia înaltele virtuţi artistice ale folclorului literar dacoromân, în comparaţie cu cel grecesc : „din tot ce e dat în culegerile greceşti cunoscute de mine, nu există nici o creaţiune lirică — nici în domeniul acelor βλαχικὰ τραγούδια « carmina pastoralia » — care să poată egala acest sublim tablou al unei sublime concepţii dacoromâne referitoare la moarte — concepţie străveche, foarte probabil autohtonă, făcînd, deci, parte dintr-un fond carpato-balcanic comun" (p. 10). Iată şi o pertinentă opoziţie între un bocet grecesc şi altul dacoromân : în timp ce din bocetul grecesc „se desprind declanşări ameninţătoare, cu naufragii de corăbii pe mare", în bocetul dacoromân „pulsează o melancolie caldă şi liniştită, duioasă şi alinătoare, resemnată şi creştinească, cadrul fiind pastoral : grădină şi livezi cu fin" (p. 79).

O idee pe care Tache Papahagi o subliniază în permanenţă este că „la creaţiunea poetică populară greacă au participat şi aromânii, ca şi albanezii" (p. 14). Această afirmaţie se întemeiază pe constatarea importanţei pe care o au în poezia populară greacă aşa-numitele βλαχικὰ τραγούδια „carmina pastoralia" şi, mai ales, acele κλεφτικὰ τραγούδια (cîntece haiduceşti), producţii folclorice în care se relevă permanenta legătură dintre haiducie şi păstorit. Autorul aduce şi dovezi extrase din documente istorice pentru a atesta originea aromână a unor *căpitani* şi *armatoli* ca Bucuvala, Caceandone, Tosca, Zidru. În legătură cu aceasta, Tache Papahagi relevă aspecte semnificative ale procesului de asimilare a aromânilor la naţiunea greacă : „în ciuda impresionantă a milenarului antagonism etnic dintre greci şi aromâni, ... credinţa religioasă comună a cimentat apropierea dintre aceste două neamuri contra islamismului şi, treptat-treptat, însuşirea limbii grece de către aromâni" (p. 108).

Cît priveşte problema *iradierilor folclorice* în Balcani, Tache Papahagi acordă o importanţă deosebită creaţiei populare greceşti. Întemeindu-se pe un „complex de considerente — de cultură, de artă şi civilizaţie milenare, de trecut istoric, de primat religios... etc.", autorul ajunge să afirme că „poezia populară greacă a jucat faţă de poezia populară general balcanică aproape acelaşi rol pe care G. Paris îl atribuie geniului francez" (p. 23). Rămîne de stabilit dacă această influenţă s-a exercitat cu aceeaşi intensitate la toate popoarele balcanice, căci, aşa cum rezultă chiar din comentariile autorului la texte, există numeroase deosebiri în ceea ce priveşte motivele şi modalitatea tratării lor în folclorul românesc şi cel grecesc.

Una din ideile care călăuzesc cartea de faţă este că cercetarea comparativă a folclorului popoarelor balcanice „poate proiecta o anumită lumină... asupra raporturilor pur lingvistice dintre popoarele respective" (p. 24). După ce arată că „radierile şi influenţele folclorice nu urmează exact căile celor lingvistice" (p. 125), Tache Papahagi recunoaşte că, în domeniul *limbii*, raporturile dintre popoarele din sud-estul Europei pot fi mai uşor studiate şi mai bine precizate în timp şi spaţiu (cf. p. 37). Din comentariile la texte nu lipsesc consideraţii cu caracter etnografic-lingvistic, de felul acesteia : „jurămîntul μὰ τὸ ψωμὶ ... e curent în aromână : *pri pîne* « (jur) pe pîne » În albaneză. *për bukë*" (p. 72). În legătură cu urarea gecească καλὴ ὥρα „cu bine, drum bun", Tache Papahagi se referă şi la arom. *oárã bunã* (p. 28). Realităţi din trecutul istoric al popoarelor balcanice sînt reflectate în fapte de limbă : pentru grec. σπαθί μου δαμασκί „spada mea damaschină" autorul semnalează în română corespondentul *paloş de mischie*, ca şi *paloş pe mischiu trăgea* — vers popular (p. 125).

Cele 50 de texte greceşti din antologia de faţă, traduse de Tache Papahagi în versuri, cinci dintre ele avînd şi rimă, ne permit să facem unele observaţii asupra modalităţii în care autorul a înţeles să le transpună în limba literară actuală. Este evident că în traduceri, dintre care unele sînt remarcabile, se îmbină scrupulozitatea omului de ştiinţă, preocupat să salveze

https://biblioteca-digitala.ro

din textul original ,,tot ce poate interesa pe folclorist" (p. 23), cu talentul literar al autorului, ca în acest frumos *cîntec al miresei* : ,,păr de aur se revarsă / peste umeri, fa mireasă. / Îngerii ţi-l tot alint / tot cu piepteni de argint. / / Mama ta cînd te născu / cringul tot în floare fu ; / păsările-n cuibul lor / tot cîntau de drag şi dor. / / Mama ta cînd te născu / soarele jos se lăsă / frumuseţe de-ţi dădu / şi-apoi iară se-nălţă. / / Astăzi cerul străluceşte, / ziua în lucire creşte : / se cunună, lămîiţă, / un vultur şi-o porumbiţă..." / / (p. 37).

Trebuie remarcat faptul că autorul, din grija de a fi cît mai fidel textului original şi de a sugera mediul în care se desfăşoară acţiunea a numeroase creaţii epice (balade istorice, cîntece haiduceşti), utilizează în traducere balcanisme ieşite astăzi din uzul limbii literare, unele dintre ele neatestate în dicţionarul limbii române : *dervengi* ,,vameş" XXXIII/11 [2], cuvînt neatestat, *valiu* ,,guvernator turc" ibidem, *vilaet* ,,provincie guvernată de un valiu" XXXIII/15 etc. Mult mai numeroşi sînt termenii populari, regionali sau arhaici cu o circulaţie limitată în dacoromână : *amăgeşte* ,,înşală" XXXIII/6, *decîndea* ,,de cealaltă parte" XVI/1, *se delungă* ,,se îndepărtează" IV/7, *drumar* ,,drumeţ" XXXIV/4, *grăieşte* ,,vorbeşte" XXVII/8, *ibînceşte* ,,pune aşternut sub şa" XLII/15 (cuvînt atestat numai în *DA*, s.v. *obînci*, cu sens diferit), *încăreşte* ,,încălzeşte" III/17, *înfrumuşcază* ,,înfrumuseţează" XXXVIII/8, 12, *munune* (pl.) ,,cununi (de flori)" III/8 etc. Ori de cîte ori izbuteşte să stabilească o corespondenţă între un cuvînt existent în aromână şi atestat în dacoromână ca termen regional sau arhaic, autorul nu ezită să-l utilizeze în traducere : *auuă* ,,struguri" XIV/6, *deapără* (refl.) ,,îşi smulge părul din cap" XLIX/23, *furesc* ,,hoţesc, de hoţ" XXXI/11, *meşte* ,,toarnă vin" XVIII/12, *micesc* ,,micşorez" XIX/5 (cf. arom. *ńicuredzŭ*, cu acelaşi sens, derivat de la *ńicŭ*), *muminile* ,,mamele" XIX/1, *nămaiele* ,,animalele ; oile" XXXVIII/7, *neuri* ,,zăpezi" XXVII/5, XXXVIII/2 (formă de plural rar folosită), *veghetori* ,,protectori, paznici", VII/3 etc.

Tot în categoria elementelor de limbă veche se încadrează şi unele infinitive lungi care apar în traduceri : *de-aş aflare* XLIII/26, forme verbale învechite : *nu vă lăsareţi* XXIX/8, vocative ieşite din uz : *lupe* XL/8, *mîndre* XLIV/5 etc. Apar ca neobişnuite construcţiile verbale inverse cu postpunerea obiectului la formele de prezent şi perfect simplu : *dorescu-o* XLVII/2, 3, *încălzescu-mă* XII/2, *născu-mă* XLVIII/13, *văzu-ne* V/5 etc.

Menţionăm şi cîteva ,,aromânisme", calcuri după aromână şi creaţii ale autorului : *paracheile* ,,cheile" XLV/10 (cuvînt inexistent), *turcame* ,,turcime" XXXIII/19, XXXVI/21 (formă neatestată în dacoromână), *vrută* ,,iubită, dragă" XX/5 (sens necunoscut pentru dacoromână ; după arom. *vrută*) etc. Calchiată după aromână este şi urarea *fie ntr-oră bună* ,,să fie într-un ceas bun" XLIV/25 (cf. arom. *oară bŭnă* ,,drum bun").

Că soluţiile găsite de autor, de felul celor semnalate mai sus, sînt insuficiente într-o traducere o dovedeşte recurgerea la neologisme : *asociaţie* XXXV/17, *briganzi* XXXIX/31, *milă* (unitate de lungime) XLIII/36, *nefast* XLIX/19, *renunţ* XI/14, 30 etc.

Fără să diminueze în vreun fel valoarea incontestabilă a traducerilor, observaţiile de mai sus şi-au propus să releve dificultăţile întîmpinate de autor în tălmăcirea unor texte populare greceşti care conţineau, adesea, termeni regionali şi chiar arhaici, unii dintre ei neînregistraţi în dicţionare (v., în acest sens, notele autorului de la p. 129, 142).

Studiu aprofundat al raporturilor dintre folclorul român şi cel grecesc, ca şi al unor corespondenţe de ordin etnografic şi lingvistic, *Paralele folclorice* este o carte care invită la reflecţie şi la noi cercetări : ,,Ce s-a expus pînă aici e o fracţiune din ce ar trebui să se facă asupra întregii Peninsule Balcanice, înglobînd toată poezia populară albaneză, bulgară, sîrbă, greacă, aromână, dacoromână şi, poate, şi cea turcă" (p. 165). În acest sens, este de reţinut ideea elaborării unor atlase folclorice : ,,Rostul ariilor geografice ale elementelor folclorice e ca, paralel sau alături

[2] În citările care urmează, cifra romană indică textul, iar cifra arabă rîndul.

https://biblioteca-digitala.ro

de atlase lingvistice şi etnografice, să se formeze şi *atlase folclorice*" (p. 121). „Atari atlase vor avea darul de a aduce oarecari limpeziri şi conturări pentru preocupările de a preciza în timp şi spaţiu şi geneza baladelor cunoscute mai multor popoare" (p. 122).

Credincios unei metode de cercetare pe care a utilizat-o de la începutul activităţii sale ştiinţifice (v. *Cercetări în Munţii Apuseni*, 1925, *Graiul şi folklorul Maramureşului*, 1925) şi care constă în abordarea simultană, în întreaga lor complexitate, a problemelor de folclor, etnografie şi limbă, Tache Papahagi oferă, şi în lucrarea de faţă, un exemplu în acest sens. Aducînd un real serviciu folclorului dacoromân şi aromân, pe care îl studiază în ambianţa spiritualităţii balcanice, cu permanente referiri la folclorul romanic (v., pentru aceasta, şi studiul *Poezia lirică populară*, Bucureşti, 1967), introducîndu-l în circuitul valorilor permanente, durabile, Tache Papahagi îşi încheie cartea astfel : „din paginile acestei lucrări se poate desprinde şi următoarea concluzie : legăturile între nordul şi sudul dunărean sînt străvechi, adînci şi variate. Drept urmare, contactul viu al spiritualităţii dacoromâne cu ţările balcanice, în special cu capitala Greciei, rămîne necesitate imperioasă" (p. 166). Este deziderатul formulat de un om de ştiinţă devotat obiectului de studiu ales, de un neobosit cercetător şi excelent cunoscător al realităţilor etnografice, folclorice şi lingvistice din Peninsula Balcanică.

Nicolae Saramandu

IOSIF HERŢEA — ALMÁSI ISTVÁN, *245 Melodii de joc*, Editura Casa creaţiei populare Tîrgu-Mureş, 1970, 128 p.

Apariţia colecţiei de melodii de joc româneşti şi maghiare[1] din jud. Mureş constituie un eveniment multiplu. În primul rînd, ea îndeplineşte o veche necesitate de a reflecta şi în publicaţiile de folclor muzical unitatea strînsă a naţiunii noastre socialiste : muncind alături pentru înflorirea patriei socialiste, naţionalităţile conlocuitoare de pe teritoriul ţării noastre trăiesc într-o deplină prietenie şi înfrăţire cu poporul român. Deci nimic mai firesc decît publicarea în acelaşi volum a comorii artei populare a satelor în care conviеţuiesc naţionalităţile conlocuitoare cu poporul român. Colecţia împlineşte — pentru prima oară în publicaţiile Caselor de creaţie populară — acest deziderat, dînd la lumină un material masiv din satele cu populaţie românească şi maghiară din judeţul Mureş[2].

Constituie de asemenea un eveniment faptul că, în seria publicaţiilor de folclor *muzical* a caselor de creaţie populară, pentru prima oară ni se pune la îndemînă o colecţie realizată de doi folclorişti specialişti, în sensul cel mai propriu al cuvîntului, conţinînd melodii *culese* şi mai ales *transcrise* (de pe documente sonore) cu o înaltă competenţă profesională. Înalta ţinută ştiinţifică a materialului publicat face ca fiecare piesă să răspundă, dincolo de necesităţile ansamblurilor artistice de amatori, oricăror scopuri ştiinţifice. În acest sens este poate exagerată modestia autorilor, care lasă fără comentariu ştiinţific o seamă de aspecte originale, pe care le ridică

[1] Colecţia mai cuprinde încă 5 melodii de dans germane, dintr-o singură localitate, şi anume din Botoş. Prezenţa acestor melodii avînd mai mult un caracter... simbolic, nu ne vom ocupa de ele în recenzia de faţă.

[2] Pînă în prezent nici una din publicaţiile de folclor muzical nu şi-a propus o astfel de sarcină specială. Unele colecţii, ca de pildă monografia lui Lajtha László *Szépkenyerüszentmártoni gyüjtés* (Budapesta, 1954), cuprind melodii culese din diferite sate fără a face vreo selecţie antologică.

https://biblioteca-digitala.ro

chiar şi simpla parcurgere a unor notaţii ce dezvăluie cu îndrăzneală caracteristici necunoscute (sau insuficient tratate) pînă acum la o serie întreagă de jocuri (vezi mai jos).

În sfîrşit, reprezintă de asemenea un ...„eveniment" însăşi apariţia colecţiei, prin faptul că ea vede lumina tiparului după o lungă aşteptare de aproape patru ani.

Regretăm însă faptul că spiritul de economie — atît de necesar în orice domeniu, deci şi în cel de editare a folclorului muzical de către casele de creaţie populară — s-a transformat, prin exagerare, în contrariul său, adică în... risipă ! Micşorarea peste măsură a clişeelor muzicale şi înghesuirea portativelor — 12 portative constituie „onglinda" paginii —, suprimarea unor pagini care dau aspectul estetic indispensabil unei publicaţii etc. lipsesc colecţia de plăcerea pe care orice bibliofil o aşteaptă de la fiecare tipăritură [3].

În cele ce urmează ne vom opri mai amănunţit asupra unora din ideile enunţate mai sus.

Pornind de la necesităţile formaţiilor artistice de amatori cărora li se adresează publicaţiile Caselor de creaţie populară, alegerea materialului a avut ca prim criteriu prezentarea unor melodii autentice, urmărindu-se, pe cît era posibil, oferirea unui repertoriu complet de jocuri (dar nu şi de melodii !) al satelor din acest judeţ. De altfel, chiar şi „înşirarea jocurilor dintr-o localitate corespunde în general succesiunii acestora în hora duminicală a satului" (Introducere, pag. 4). Această concepţie pune în valoare stilurile deosebite statornicite în satele româneşti şi maghiare, vorbind uneori, prin fineţea nuanţelor chiar şi în alcătuirea „suitelor", de marea varietate şi bogăţie artistică a tezaurului folcloric muzical şi coregrafic din această zonă a ţării noastre. De aceea, materialul colecţiei, luat în ansamblu, poate servi într-o măsură apreciabilă şi pentru scopurile unor cercetări ştiinţifice, deschizînd posibilitatea unor generalizări, unor comparaţii de ordin etnomuzicologic. La aceasta contribuie cei doi autori, care, deşi erau chemaţi să realizeze o colecţie „de popularizare", n-au abdicat de la exigenţa impusă de caracterul ştiinţific, creator, al oricărei notaţii bune de folclor muzical, ci s-au străduit să confere notaţiilor lor plasticitate grafică, fără a compromite esenţa muzicală a pieselor publicate. Atitudinea de înaltă exigenţă ştiinţifică într-o colecţie aşa-zisă de popularizare este cu atît mai salutară cu cît ea demonstrează că accesibilitatea nu trebuie să fie şi nu poate fi confundată cu *simplismul*, cu schematizările notaţiilor, care de fapt încearcă să ascundă — sub pretextul „accesibilităţii" — fie comoditatea sau superficialitatea, fie chiar incompetenţa autorilor respectivi.

În sensul celor arătate, credem că este tipică publicarea unui număr considerabil de melodii de joc româneşti notate în sistemul ritmic „aksak". Din păcate, aşa cum am amintit mai sus, autorul notaţiilor (I. Herţea) nu s-a oprit, în cuprinsul notei introductive, asupra trăsăturilor ritmice caracteristice pe care le dezvăluie pentru prima oară în folcloristica românească la unele din jocurile notate în acest sistem.

Într-adevăr, dacă pentru ritmul *Învîrtitelor* cercetările speciale ale compozitorului Pascal Bentoiu [4] (care a fost pentru un timp relativ scurt colaborator al Institutului de folclor din Bucureşti) au dus la concluzii revelatoare cu privire la sistemul lor „aksak", în cazul celorlalte jocuri din Transilvania, publicate în colecţie, ca de pildă *Purtata*, *Şiragul*, *De-a lungu*, *Haidăul*, *Ardeleana* etc. etc., ritmurile „aksak" în forma lor concretă apar pentru prima oară în această colecţie [5]. De aceea credem că problema ar fi meritat din partea autorului mai multă stăruinţă,

---

[3] Nu pledăm pentru risipă şi megalomanie (cum se poate observa, de pildă, la volumul *160 melodii populare instrumentale* — de Virgil Medan — publicat de Casa judeţeană a creaţiei populare Cluj, 1968), ci pentru o economie reală şi raţională ! Poate nu ar fi rău dacă forurile în drept — cum ar fi Comitetul pentru Cultură şi Artă — ar stabili cîteva norme editoriale pentru Casele de creaţie, menite să împiedice excesele de orice fel.

[4] Pascal Bentoiu, *Cîteva consideraţiuni asupra ritmului şi notaţiei melodiilor de joc româneşti*, în „Revista de folclor", 1 (1956), nr. 1—2.

[5] Virgil Medan (*160 melodii populare instrumentale*, Edit. Casa judeţeană a creaţiei populare Cluj, 1968) publică aproape 30 de jocuri în ritm aksak, notele însă invariabil în $\frac{10}{16}$. Formele variate ale aksakului, găsite şi în alte zone folclorice, ne fac să credem că notaţiile

https://biblioteca-digitala.ro

mai ales dacă ne gîndim că amatorii se vor descurca mai anevoie în aceste notaţii „neobişnuite" fără o explicaţie mai amănunţită. În orice caz, vrem să sperăm că autorul menţionat nu va renunţa la elaborarea unui studiu special consacrat ritmurilor „aksak" din Transilvania, justificat de varietatea formelor în care apare sistemul şi de numărul destul de mare de jocuri executate în acest sistem, care este răspîndit în mai multe puncte ale judeţului (ca şi în alte judeţe din Ardeal).

În esenţă, sistemul „aksak" al jocurilor româneşti din jud. Mureş ne apare sub forma de $\frac{7}{16}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{10}{16}$ $\frac{11}{16}$ $\frac{12}{16}$. Dintre acestea, ponderea cea mai mare în materialul publicat o are forma $\frac{10}{16}$, iar frecvenţa cea mai redusă $\frac{9}{16}$ şi respectiv $\frac{12}{16}$. Cercetarea materialului românesc mai arată că din cele 22 de localităţi, de unde se publică în total 125 de melodii de jocuri, 18 localităţi cunosc una sau alta din formele sistemului „aksak". Deşi numărul localităţilor reprezentate în colecţie este infim faţă de totalitatea satelor existente în judeţ (ceea ce limitează considerabil valabilitatea concluziilor de ordin statistic), totuşi, proporţia de peste 80% a comunelor în care se semnalează existenţa sistemului „aksak" invită cel puţin la o cercetare specială amănunţită, care nu trebuie prea mult aminată şi al cărei rezultat poate fi plin de surprize.

Chiar şi materialul publicat în colecţie permite deja unele observaţii destul de interesante. Aşa, de pildă, se poate constata că unul şi acelaşi joc, ba uneori în aceeaşi localitate şi la acelaşi informator, se prezintă simultan, în variante deosebite, şi în sistemul „aksak" şi în cel divizionar. Astfel, *Învîrtita* din Săcalu de Pădure, bunăoară, ne apare fie în $\frac{2}{4}$ (nr. 78), fie în $\frac{9}{16}$ — adică 4 + 3 + 2 (nr. 80). *Purtata* din Dateş, chiar la acelaşi informator (fluieraş), o dată apare de asemenea în $\frac{2}{4}$ (nr. 1), dar şi în $\frac{10}{16}$ (nr. 3). *De-a lungu* din Ruşii-Munţi este prezent cu o variantă cîntată în $\frac{2}{4}$ (nr. 88) dar şi cu una în $\frac{11}{16}$ (nr. 87). Un număr mai mare de paralelisme, la acelaşi joc — sistem divizionar şi „aksak" —, apare la variantele ce provin din localităţi diferite. Aşa, de pildă, *Învîrtita*, pe lîngă formele arătate mai sus $\left(\text{în } \frac{2}{4} \text{ şi } \frac{9}{16}\right)$, se mai prezintă şi sub forma de $\frac{10}{16}$ în alte două localităţi: în *Săulia* (nr. 21) şi în *Şilea* (nr. 227 şi 228). *Purtata* se execută în $\frac{2}{4}$ la Căpîlna de Jos (nr. 221), dar în $\frac{6}{8}$ la Tătîrlaua (nr. 211) şi $\frac{10}{16}$ şi $\frac{9}{16}$ la Feisa (nr. 219, respectiv nr. 220), toate variantele fiind jocuri de fete *cu text cîntat*. *Tîrnoveneasca* se execută în ritmul de $\frac{10}{16}$ la Ibăneşti (nr. 62), dar în $\frac{2}{4}$ la Dumbrava (nr. 96 — sub denumirea *Tîrnoveana*). *Şchioapăta* o găsim în $\frac{10}{16}$ la Săcalu de Pădure (nr. 77) şi în $\frac{2}{4}$ la Bilbor (nr. 98 şi 105 — sub denumirea obişnuită de *Şchioapa*); *Leneşa* în $\frac{2}{4}$ la Voiniceni (nr. 49), dar în $\frac{9}{16}$ la Sînmartinu de Cîmpie (nr. 242). Şi mai interesant este aspectul sub care întîlnim *De-alungu* în diferite comune: în ritmul de $\frac{11}{16}$ la Hodac,

ritmurilor aksak din colecţia noastră sînt reale. (Folcloristul Ion Florea a găsit, de pildă, în Banat o bogată varietate a aksakului — comunicare verbală la Bucureşti, în 1968, urmată de audierea unor înregistrări făcute de I. Florea şi verificate cu ajutorul metronomului electronic construit de ing. Ion Georgescu de la Institutul de etnografie şi folclor din Bucureşti.)

https://biblioteca-digitala.ro

Ibăneşti, Ruşii-Munţi şi Morăreni, în $\frac{10}{16}$ la Fărăgău, dar, cum am văzut, şi în $\frac{2}{4}$ la Ruşii-Munţi (vezi nr. 57, 61, 87, 93, 94, 238, respectiv 88 şi 90). În sfîrşit, un număr oarecare de jocuri se prezintă *izomorf*, fie în ritm „aksak", fie în cel divizionar. Astfel *Bătuta* apare numai în $\frac{2}{4}$ în toate localităţile (în Tătîrlaua găsim un joc de fete, *Bătuta pe una*, care este în $\frac{10}{16}$ — vezi nr. 212); *Împeceleca* constant în $\frac{12}{16}$, dar numai în Fărăgău (3 variante); *De jumătate*, în două forme al „aksaku"-ului: $\frac{9}{16}$ şi $\frac{10}{16}$ la Sînmartinu de Cîmpie; *Corobeasca* în $\frac{2}{4}$ la Bilbor, Gălăuţaş şi Livezi; *Bătrîneasca* în $\frac{2}{4}$ la Bilbor şi la Tulgheş; *Haidăul* în $\frac{10}{16}$ la Lunca şi la Morăreni; *Fecioreasca* în $\frac{10}{16}$ la Tătîrlaua şi la Şilea. Iată numai cîteva aspecte care ar fi meritat atenţia autorului materialului românesc şi care ar putea fi completate cu încă o sumedenie de observaţii similare!

Jocurile româneşti nu sînt reprezentate în mod egal în cuprinsul colecţiei. Exemplarele unice ale unor jocuri, ca *Busuiocul*, *Ţărăncuţa*, *Şiragul*, *Polca*, *Roata*, *Plopişu*, *Sărita*, *Romanca*, *Munteneasca* şi altele, pot vorbi fie despre existenţa lor întîmplătoare („invariante") în repertoriul zonei noastre, fie despre un proces avansat de dispariţie a acestor jocuri, adică despre supravieţuirea unor jocuri abandonate. La aceleaşi presupuneri ne duce, de altfel, şi existenţa paralelă, la jocurile menţionate mai înainte, a sistemului ritmic „aksak" şi a celui divizionar (fenomenul este cunoscut şi în alte zone folclorice ale ţării).

Să ne oprim încă o clipă asupra materialului românesc, pentru a analiza repertoriul de jocuri al cîtorva localităţi. Dacă în privinţa *frecvenţei* jocurilor *Învîrtita* deţine o supremaţie netă ($\frac{2}{4}$ — 22 de variante din 9 localităţi, dintre care 18 în ritm de $\frac{2}{4}$), atunci, în ce priveşte bogăţia repertoriului local, aceasta pare să indice localitatea *Bilbor* (un repertoriu de 13 jocuri, toate în măsura $\frac{2}{4}$), urmată de *Livezi* (cu jocuri din care numai *Cerdaşul încet* este în ritm aksak — $\frac{10}{16}$ —, restul fiind tot în măsura de $\frac{2}{4}$); localităţile Voiniceni (un *Şiragul* în ritm de $\frac{11}{16}$, restul în $\frac{2}{4}$), *Tătîrlaua* (50% în ritm „aksak") şi *Fărăgău* (numai 2 jocuri în $\frac{2}{4}$, restul în „aksak"!) sînt reprezentate cu cîte 8 jocuri. Majoritatea localităţilor este prezentă în colecţie cu cîte 4—6 jocuri şi numai un număr redus de comune figurează doar cu cîte două piese.

Cele 115 melodii maghiare provin din 26 de localităţi diferite. Ar fi deci firesc ca „densitatea" jocurilor pe localităţi, aici, să fie mai mică. Totuşi, şi în materialul maghiar cîteva localităţi sînt reprezentate cu un repertoriu foarte bogat. Aşa, de pildă, din Ozd se publică 12 jocuri diferite, din Vărşag 10 jocuri, din Lunca de Jos — 9, din Ghindari — 8, din Gălăţeni — 7. Şase localităţi sînt reprezentate cu cîte 5 jocuri (Simbriaşi, Corund, Feliceni, Păltiniş, Tomeşti şi Mereşti). Numărul sporit de localităţi se explică astfel prin cele reprezentate doar de cîte o melodie-două. Dar, după cum se ştie, una din caracteristicile folclorului muzical maghiar fiind bogăţia „pe verticală" (în sensul că într-o zonă relativ mai întinsă repertoriul rămîne identic), această reprezentare săracă a unor localităţi nu afectează în esenţă cunoaşterea în profunzime a întregului material maghiar din zona noastră.

În comparaţie cu melodiile de jocuri româneşti, unde forma *instrumentală* este cea caracteristică, melodiile maghiare de dansuri populare sînt formate în majoritate din melodii vocale,

https://biblioteca-digitala.ro

cu text cîntat. Fac excepție melodiile jocurilor bărbătești de virtuozitate, de tipul *Verbunkós*, *Legényes*, *Csürdöngölö* etc. Totuși, este interesant de remarcat faptul că în materialul maghiar găsim și un joc *instrumental*, intitulat *Csufós* (ce s-ar putea traduce „de bătaie de joc"), poate un corespondent maghiar al *Șchioapei*.

Melodiile instrumentale maghiare nu prezintă caracteristicile ritmice proprii jocurilor românești, în sistemul „aksak", toate fiind în măsura $\frac{2}{4}$ sau $\frac{4}{4}$. Dar tendințele spre ritmuri asimetrice par a fi prezente într-unul din jocurile cele mai frumoase din colecție — o melodie de joc vocală, cu text, intitulată „Az én uram olyan beteg" (nr. 167), pe care-o reproducem mai jos:

Cu toate că forma vocală a jocurilor maghiare predomină, autorul materialului maghiar — Almási István — a avut buna inspirație de a ilustra și muzica instrumentală de jocuri populare, publicînd peste 35 de melodii cîntate la vioară, 3 melodii la fluier, 2 la saxofon (Es), 2 la țambal și 1 la clarinet (Es). Din acest punct de vedere, al reprezentării diferitelor instrumente, materialul maghiar este mai divers. Cum s-a amintit, melodiile instrumentale acompaniază jocurile bărbătești de virtuozitate. Un studiu comparativ al jocurilor bărbătești maghiare și românești ar fi, credem, deosebit de interesant și, în orice caz, o culegere de *dansuri populare*, realizată de coregrafi, cuprinzînd material românesc și maghiar, ca volumul muzical de față, rămîne o sarcină de îndeplinit. Pînă la apariția unui astfel de studiu, putem doar să remarcăm unele corespondențe în *denumirea* unor jocuri în materialul românesc și maghiar. Astfel, în materialul publicat întîlnim atît jocul românesc *Sărita*, cît și pe cel unguresc intitulat *Ugrós* sau *Szökös* — ceea ce în traducere exactă înseamnă același lucru. La fel, *Bătuta* pare să aibă drept corespondent pe *Dobbantós*; *Kettös jártató* poate fi tradus prin *Purtata* și am văzut că *Csufós* poate fi corespondentul *Șchioapei*.

Poate că tot despre influențe reciproce vorbește numărul mai mare de jocuri de fete românești din această zonă, cîntate pe melodii de joc vocale, cu text. Pe de altă parte, așa cum am amintit mai sus, în materialul instrumental maghiar nu întîlnim nici un singur joc în sistemul ritmic „aksak", atît de răspîndit în materialul românesc. Poate că o preocupare mai intensă în cercetarea, în depistarea unor astfel de structuri de către cercetătorii materialului maghiar va putea duce la concluzii noi, mai ales dacă și jocurile maghiare vor fi notate împreună cu acompaniamentul de taraf. Pentru că este puțin probabil ca lăutarii din această zonă, care cîntă în mod obișnuit atît melodiile de jocuri românești, cît și pe cele maghiare, să nu fi impregnat întregul lor repertoriu cu un stil unic de *interpretare*, care — după cum am demonstrat altă dată — influențează într-o anumită măsură însăși *structura* ritmică.

În fine, făcînd aprecieri asupra materialului publicat, nu se poate trece peste notațiile polifonice realizate de autorul materialului românesc. Transcrierea și publicarea celor 9 melodii de joc împreună cu acompaniamentul lor (vioară, violă, contrabas sau vioară, violă), dincolo

https://biblioteca-digitala.ro

de interesul pe care-l reprezintă pentru formațiile de amatori, pot fi considerate ca un interesant material de studiu. Dimpotrivă, nu ni s-a părut destul de întemeiată rațiunea pentru care la un singur joc (*Purtata* din Căpîlna de Jos — nr. 221) se publică și notarea pașilor de dans. Acest exemplu singular nu poate, desigur, să suplinească necesitatea unei publicații speciale, realizată de coregrafi, iar propagarea *numai* a acestui joc, pentru ansamblurile de amatori, ni se pare mai curînd păgubitoare, pentru că și așa, prin reprezentarea insistentă de către diferite ansambluri profesioniste a *Purtatei* din Căpîlna, aceasta tinde să se banalizeze (mai ales prin frecventele tendințe de șablonizare și schematizare).

În încheiere dorim să ne exprimăm speranța că inițiativa valoroasă a Casei de creație populară a județului Mureș, concretizată prin colecția de față, va fi continuată cu publicarea (mai operativă și cu mai multă generozitate editorială !) a materialului muzical și a celorlalte genuri, a materialului coregrafic etc., la același nivel și de aceeași ținută științifică, contribuindu-se astfel la valorificarea unora dintre cele mai prețioase realizări artistice ale culturii noastre populare.

Adrian Vicol

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologia de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folcloriştii şi folcloristica românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

Rev. etn. folc., t. 16, nr. 2, p. 95—180, Bucureşti, 1971

I. P. „Informaţia" — c. 2026

43407

Lei 20.—